
А. И. Чечётин
Основы
Драматургии
Театрализованных
Представлений



МОСКВА
ПРОСВЕЩЕНИЕ
1981

ББК 85.733
Ч-57

Рецензенты:

профессор, доктор искусствоведения *И. Л. Вишневская*,
профессор, нар. арт. РСФСР *И. Г. Шароев*

Допущено Управлением учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР в качестве учебника для студентов институтов культуры

Чечётин А. И.
Ч-57 Основы драматургии театрализованных представлений: История и теория. Учебник для студентов ин-тов культуры.— М.: Просвещение, 1981.— 192 с.

Учебник дает систематизированный материал для изучения курсов «История массовых представлений и народных празднеств» и «Основы драматургии».

После исторического очерка, составляющего первую часть книги, рассматриваются основные категории теории драматургии театрализованных представлений, раскрываются специфические особенности таких видов театрализованных представлений, как агитационно-художественные представления, литературно-музыкальные композиции, массовые театрализованные празднества.

Ч $\frac{60602-339}{103(03)-81}$ 79—81 4309022100

**ББК 85.733
793**

ПРЕДИСЛОВИЕ

В социалистическом обществе, по словам В. И. Ленина, начинается «быстрое, настоящее, действительно массовое, при участии *большинства* населения, а затем всего населения, происходящее движение вперед во всех областях общественной и личной жизни»[1]. В этих условиях театрализованные представления и народные празднества выступают как формы проявления свободной творческой самодеятельности масс, коллектива и личности одновременно, и вместе с тем как средство интеллектуального, эмоционального и физического развития, коммунистического воспитания. «Дело коммунистического воспитания, как и всю свою революционно-преобразующую деятельность,— отмечалось на XXIV съезде партии,— КПСС строит на прочном фундаменте марксистско-ленинской теории»[2]. Именно с этих позиций и рассматривается вопрос о природе, содержании и значении театрализованных представлений как особого способа удовлетворения духовных потребностей людей, вопрос, представляющий собой сложную проблему.

Сложность данной проблемы обусловлена широтой самого явления и многообразием его функций (социально-нравственная, дидактическая, информационно-коммуникативная, гедонистическая и т. д.).

Марксизм-ленинизм доказал решающую зависимость характера любой сферы духовной деятельности людей от способа материального производства, от совокупности социально-экономических отношений той

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 33, с. 99—100.
[2] Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1976, с. 72.

или иной эпохи. Историческое рассмотрение театральной деятельности в самых различных аспектах и формах (от старинного обрядового действования до современного Всемирного форума молодежи) еще раз подтверждает истинность марксистско-ленинской теории и дает ключ к пониманию как всего процесса развития явления, так и его перспектив, и главное — открывает возможность для максимально активного воздействия на этот процесс.

Рассматривая возникновение и развитие театрализованных представлений в рамках больших исторических эпох, нельзя не увидеть прежде всего той социально-нравственной функции, которую выполняют массовые празднества и театрализованные представления.

С древнейших времен в народных обрядах, представлениях и празднествах имели место две стороны — элементы ку́льтовые и элементы фольклорные. Именно из недр фольклорного театра Великая Октябрьская революция вывела на первый план свойственную народу и его искусству активность отношения к действительности. Складывавшиеся в первые послереволюционные годы традиции качественно новых театрализованных представлений и празднеств отвечали тенденциям развития советского общества. Они давали выход творческой энергии народных масс, являлись одной из форм общения людей и вместе с тем — средством духовно-практической организации общественной жизни. Всенародные юбилейные торжества, смотры и фестивали искусств, театрализованные концерты и массовые представления сегодня свидетельствуют о все возрастающей активности советского народа, о его верности идеалам коммунизма.

Но прежде чем приступить к изучению истории предмета и к его обстоятельному теоретическому осмыслению, необходимо установить основные терминологические понятия.

В немногочисленной пока литературе по массовым пра́зднествам и театрализованным представлениям нет, к сожалению, единой терминологии, и это ос-

ложняет понимание ряда проблем, связанных с драматургией и режиссурой театрализованных представлений и празднеств.

Имеют распространение термины «массовое представление», «массовый праздник», «массовые формы работы» и т. п. Во главу угла в данном случае ставится слово *массовый,* не отражающее ни одну из важнейших функций и эстетических особенностей явления и исключающее театрализованные представления, в которых не обязательно участвует большое количество народа, такие, как агитационно-художественное представление, литературно-музыкальная композиция, тематический концерт и пр.

В статьях и учебных пособиях встречается и термин «клубная драматургия». Говоря о клубной драматургии, авторы имеют в виду сценарии агитационно-художественных представлений, литературно-музыкальных композиций, тематических концертов и даже массовых театрализованных празднеств.

Термин «клубная драматургия» (как и термины «клубное представление», «клубная пьеса») возник в 20-х годах в связи с появлением культурно-просветительных учреждений и с необходимостью четкого определения задач клуба. Выступавшие в то время по вопросам самодеятельного искусства авторы искали главнейшие специфические особенности драматургии самодеятельного театрализованного действа, театрализованного представления в отличие от драматургии исторически сложившейся, театральной, которая в то время не отражала еще в полной мере революционную ломку действительности. Затем, с появлением массовых самодеятельных театральных движений, таких, как «Синяя блуза», театры рабочей молодежи (ТРАМы),— термины «клубная пьеса», «клубная драматургия» утратили значение и во многом смысл.

В наше время вновь оживленные термины «клубная драматургия», «клубное представление», «клубное действие», несмотря на включение их в названия учебных специальностей, широкого распространения не получили — и совершенно закономерно, так как они не охватывают многих типов представлений под

открытым небом, к которым относятся, например, театрализованные шествия и празднества на стадионах, площадях и улицах, торжественные ритуалы на местах героических событий, у мемориалов. Между тем даже не специалисту ясно, что драматургия массовых театрализованных представлений имеет общие черты с драматургией тех типов представлений, которые организуются на сценических подмостках в современных клубах, Домах и Дворцах культуры. Более того, драматургия самодеятельных народных представлений имеет в большей части неписаную, но тем не менее многовековую историю. Поэтому отрывать современную, качественно новую, но возникшую и выросшую, разумеется, не на пустом месте драматургию театрализованных представлений от ее народной исторической почвы было бы неверно. И в этом смысле термин «клубная драматургия» неточно определяет явление. Да и помимо всего прочего, определение эстетического признака какого-либо явления через тип учреждения неправомерно, не может раскрывать существа этого явления.

Обратимся к другому понятию. Мы говорим: *театрализованный праздник, концерт* и т. д. Это понятие довольно широкое, но и достаточно определенное. Когда говорят о театрализации, то всегда имеют в виду явление, принадлежащее области искусства, связанное с образным решением, имеют в виду обращение к эмоциональной сфере человеческого восприятия, так как эмоции — важнейший принцип, важнейшее качество именно художественного творчества. Правда, в последнее время из-за отсутствия научных теоретических разработок в этой области со словом театрализация обращаются слишком вольно. Можно встретить выражения типа: «театрализованный навык», «театрализованное мышление». В данном случае понятие театрализация совершенно отрывается от сферы искусства, а это в корне неверно.

Театрализация предполагает возможность преподнесения в художественной форме и именно театральными средствами той или иной идеи. А в применении

к представлениям типа агитбригадных, типа тематических концертов, массовых празднеств слово театрализация может означать лишь органическое сочетание нетеатрального, жизненного, непосредственно связанного с производственной практикой и бытом людей материала и материала художественного, образного; это сочетание, этот сплав документального и художественного, создается с целью определенного воздействия на публику. Иначе говоря, «начало художественно-образное сливается здесь воедино с началом утилитарным (дидактическим, агитационным, пропагандистским) и ему подчиняется»[1].

Думается, что и сценарную драматургию подобных представлений на современном этапе целесообразно называть широким и достаточно точным в искусствоведческом плане термином *драматургии театрализованных представлений.*

Общественная функция искусства, согласно марксистско-ленинской эстетике, включает в себя познавательные, воспитательные и эстетические задачи. Если наука как одна из форм общественного сознания апеллирует к разуму человека, то искусство во всех своих разновидностях — «к разуму и сердцу, ко всему строю духовных чувств человека»[2].

Познавательная и воспитательная функции искусства неотъемлемы от его эстетической функции. Но если рассматривать наиболее выявившиеся в своем общественном значении формы искусства, то нельзя не увидеть, что та или иная из функций в отдельных его формах превалирует над другими, отнюдь не исключая их. Иными словами, познавательное, дидактическое и эстетическое начала в различных родах искусства находятся в разных соотношениях и их удельный вес различен.

В. И. Ленин подчеркивал, что искусство должно объединять чувства, мысли и волю масс. «Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»[3].

---

[1] Коган М. Морфология искусства. Л., 1972, с. 202.
[2] Борев Ю. Основные эстетические категории. М., 1960, с. 285.
[3] Ленин В. И. О культуре и искусстве. М., 1956, с. 520.

Учитывая особую связь искусства с действительностью и именно комплексное воздействие его на чувства, мысли и волю масс, В. И. Ленин не отрывал тем не менее задач искусства от «утилитарно-практического», от революционной практики. Воспитательная функция искусства (включающая в себя агитацию и пропаганду) в отдельных его формах понималась классиками марксизма-ленинизма как решающая. И театрализованные представления, несомненно, относятся к таким формам.

Назрела необходимость выделить театрализованные представления в отдельный род искусства, имеющий специфику как в плане соотношения функций и задач, так и в художественной образности. И в этом смысле *театрализованное представление* — понятие наиболее точное. С одной стороны, оно означает театр в самом широком смысле этого слова и в основе своей соответствует понятию рода. С другой стороны, эволюция театрализованных представлений свидетельствует и об определенном, реально существующем движении в сторону видовых и жанровых подразделений. Этот древнейший и всегда новый благодаря тесной связи с жизнью род искусства имеет много точек соприкосновения с профессиональным театральным искусством, но, как уже было сказано, характеризуется и многообразными особенными чертами [1].

В практике театрализованных представлений последних десятилетий можно четко выделить следующие виды театрализованных представлений: *агитационно-художественное представление, литературно-музыкальная композиция, театрализованный концерт, массовое театрализованное празднество* [2].

---

[1] Взаимовлияние этих двух близких сфер театральной деятельности — одна из важнейших проблем, возникших на стыке эстетики и искусствознания. В этом плане стремление современных режиссеров профессионального театра к «разрушению» границ между актерами и зрителем, к созданию не только эстетических, но и нравственно-этических контактов — факт знаменательный.

[2] Подробному рассмотрению этих видов посвящена вторая часть учебника.

Внутри каждого из этих видов театрализованных представлений определились и продолжают определяться разновидности с более конкретными типологическими (трудно пока сказать — жанровыми) особенностями.

Что касается самих основ драматургии театрализованных представлений, ее теории, ее важнейших категорий, то они в свою очередь не могут быть выведенными, понятыми и изученными без знания основ теории драмы, имеющей многовековую историю и отразившей практику мирового театра всех видов и жанров. Поэтому раздел «Теория драматургии театрализованных представлений» начинается с краткой характеристики важнейших эстетических категорий драматургии. А после определения общих и особенных черт драматургии театра и театрализованных представлений раскрываются такие понятия, как тема, идея и замысел в сценарии театрализованного представления, творческий монтаж, особенности номера, виды и жанры номеров в театрализованных представлениях и пр.

Основой для обобщений послужило углубленное изучение истории народного театрального искусства, знакомство с различными видами театрализованных представлений нашего времени, а также осмысление, анализ многочисленных высказываний режиссеров-постановщиков театрализованных представлений.

Историческое рассмотрение практики и определение на базе теории драмы основных категорий теории драматургии театрализованных представлений — единственно возможный путь к выявлению характерных черт, отличающих театрализованное представление от традиционного театрального спектакля, путь к продуктивному рассмотрению различия этих двух явлений и отдельных их аспектов.

Новый этап строительства коммунистического общества в нашей стране, бурное развитие (с середины 50-х годов) театрализованных представлений всех видов и разновидностей, общий ход развития искусств и главным образом практика самодеятельного творчества трудящихся обусловили насущную необходи-

мость в режиссере самого широкого профиля — в специалисте по театрализованным представлениям, который мог бы профессионально и по-настоящему творчески, художественно и целенаправленно в масштабах клуба, Дворца культуры, парка культуры и отдыха, города, области и т. д. организовывать, координировать, ставить, в едином представлении объединять работу нескольких, а иногда и очень многих творческих коллективов. Это могут быть представления самых различных видов, от агитбригадной программы до массового театрализованного празднества. Такой специалист крайне необходим, ибо во многом спонтанно развивающийся процесс самодеятельного творчества масс нужно своевременно и активно направлять,— только тогда самодеятельное искусство может стать реальной силой в области формирования коммунистического мировоззрения.

Вот почему в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского, во всех институтах культуры и искусств на соответствующих факультетах читаются такие курсы, как «История массовых представлений и народных празднеств», «Основы драматургии», «Сценарное мастерство». Содержание этих курсов в основных своих чертах и раскрывается в данном учебнике.

Настоящая работа является результатом многолетней практики преподавания названных дисциплин, знакомства с изданными ранее исследованиями и учебными пособиями, и, безусловно, она стала возможной лишь благодаря появлению в последние годы работ теоретического характера, созданных такими ведущими деятелями в области режиссуры театрализованных представлений, как народный артист СССР И. М. Туманов, народный артист РСФСР И. Г. Шароев, заслуженный деятель искусств Бурятской АССР Д. В. Тихомиров и другие.

Часть первая

История театрализованных представлений



Глава I.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ У НАРОДОВ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И В РОССИИ

Великая Октябрьская социалистическая революция явилась переломом во всей мировой истории. В год свершения революции и в грозные годы гражданской войны, когда весь народ, все трудящиеся были вовлечены в активную деятельность, массовые театрализованные представления разыгрывались на улицах и площадях многих городов России. В. И. Ленин писал в те годы о «прекрасном размахе, который дала народному творчеству великая революция»[1]. Театрализованные представления объединяли тысячи и десятки тысяч участников и зрителей.

Весьма показательны названия представлений: «Пантомима великой революции» — в Москве, «Гимн освобожденного труда» — в Петрограде, «Борьба труда и капитала» — в Иркутске, «Восхваление революции» — в Воронеже, «Поступь свободных народов» — в Харькове, «Интернационал» — в Киеве, «Красные дни» — в Дербенте, «Апофеоз труда» — в Самаре...

Вахтангов мечтает в это время поставить на сцене «Коммунистический манифест». Марджанишвили пишет сценарий революционного празднества и мечтает о театре великом, всеохватывающем. Маяковский, Блок, Мейерхольд думают о театре, который смог бы выразить революцию, и берут на вооружение все то, что соответствует их задачам, в неисчерпаемом арсенале народного самодеятельного театра, рожденного революцией. Не случайно Луначарский назвал «Мистерию-буфф» «первой художественной революционной пьесой», которая «задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе печать задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую»[2].

С древнейших времен в народных обрядах, празднествах и представлениях в полную силу проявлялся вольнолюбивый дух народа, царило карнавальное веселье, смех, сатира. Советский литературовед М. Бахтин дал замечательную по своей содержательности характеристику наиболее распространенной в странах Западной Европы формы народного празднества — карнавала:

«Карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 80.
[2] Луначарский А. В. О театре и драматургии. М., 1958, т. 1, с. 150.

бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны».

И дальше Бахтин поясняет: «На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной корпоративной разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений»[1].

И в древнегреческих песнях «комоса», по словам М. Бахтина, в скрытом, исторически и эстетически неразвернутом виде содержались жизнеутверждение и отрицание, народность карнавального веселья и острота сатирического осмеяния.

А если пойти еще дальше в глубь веков, то у истоков народных празднеств и представлений нетрудно обнаружить «производственную» и «бытовую» обрядность. Наш исторический очерк мы и начнем с древнейших времен — с развития народных празднеств и театрализованных представлений при первобытнообщинном строе.

Обряды и празднества при первобытнообщинном строе

Различного рода празднества и театрализованные представления в своих истоках у всех народов мира так или иначе связаны с обрядами. Обряды — неотъемлемая часть духовной культуры любого народа. Они (как и празднества) являются первичной формой искусства, но их появление было вызвано в первую очередь потребностями развития производства.

Некоторые ученые прошлого и современные буржуазные социологи говорили и говорят о первенствующей роли религии в зарождении обрядов, но эта точка зрения не отражает истинного положения вещей. Так, например, о существовании еще в дорелигиозную эпоху обряда посвящения в охотники позволяют судить многочисленные находки французского исследователя пещерной культуры Н. Кастере.

Вместе с тем, по мнению Г. В. Плеханова[2], вся обрядовая сторона производственной жизни первобытных людей есть зародыш искусства в первобытном обществе.

---

[1] Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 13.

[2] См.: Плеханов Г. В. Избранные философские произведения. М., 1956, т. 2, с. 665.

Трудовая основа зарождающегося искусства первобытных народов очень прочна и трудовые связи весьма многообразны. Трудовые песни являлись составной частью самого производственного процесса: они способствовали организации и упорядочению коллективных и индивидуальных ритмических движений (песни молотобойцев, сеятелей, молотильщиков и пр.). Одним из позднейших вариантов таких песен является русская «Дубинушка». Другие из зарождающихся искусств лишь сопровождают и тем самым облегчают трудовой процесс («посиделочные» песни) или же воспроизводят эпизоды того или иного производства — пластически, хореографически, графически.

Трудовые обряды и игры, сопровождающие и воспроизводящие трудовые процессы, еще не осознавались как искусство, хотя объективно и были им.

С течением времени обрядовые игры и представления поднимаются на более высокую ступень. Они не теряют общей видимой связи с трудом, но функции их меняются.

В стремлении познать природу и воздействовать на нее древние люди «очеловечивают» явления действительности, и это находит отражение в обрядовых играх и представлениях. В них, с одной стороны, участвуют люди, с другой — олицетворенные явления природы, на которые человек хочет воздействовать. Тогда и появляются магические обряды, заговоры и пр. Магия еще не может быть названа религией в полном смысле слова — это неразвитая религия, религия формирующаяся, становящаяся.

По представлениям древних, изображение предмета, плясовое воспроизведение какого-то явления и т. п. может «заместить» сам предмет, само явление, на которое надо воздействовать. Поэтому перед отправлением на охоту, рыбную ловлю, перед военным походом люди воспроизводили в подражательной пляске те моменты, которые считались важными для успешного завершения предпринятого дела. О магических представлениях древних людей свидетельствуют, в частности, многодневные «медвежьи» обрядовые празднества, сохранившиеся до начала нашего столетия. Эти празднества включали в себя такие моменты, как стрельба из маленького лука в чучело медведя или борьба мальчика с «медведем» (ряженым).

Древние земледельческие племена также создали систему обрядов. Так, при наступлении весны они разыгрывали борьбу лета и зимы; оканчивалась эта обрядовая игра победой лета и уничтожением зимы. Эта обрядовая игра воспроизводила природный процесс — смену времен года — в мифологическом осмыслении, как борьбу двух враждующих сил, которые представлялись древним народам самостоятельными существами.

Мифотворчество было обусловлено зависимостью первобытного человека от непонятных ему природных сил, желанием жить в согласии с ними и даже подчинить их себе. Оно явилось необходимой ступенью в процессе освоения мира, через которую прошли все народы.

Мифы представляют собой рассказы о происхождении тех или иных явлений природы, обычаев, традиций первобытных общин. Будучи зависимыми от добычи, первобытные охотники создают много рассказов о том, как и откуда пришли те или иные животные. Так, по представлениям олекминских и амурских эвенков, медведь когда-то был человеком, но Сэвеки — творец человека и животных — наказал его за провинность и надел на человека шкуру.

Рассказ о животных обычно строится по аналогии с человеческими поступками, переживаниями. Австралийцы, например, объясняли появление красных пятен на перьях черного какаду и ястреба сильными ожогами; дыхательное отверстие кита, по их мифам, появилось от удара копьем в затылок, полученного человеком, который затем превратился в кита.

Героями мифов являются и небесные светила — Солнце, Луна, созвездия, от которых человек ждет добра, помощи, «враждебные действия» которых он стремится предотвратить. Таким образом, безрелигиозная производственная обрядность прямо предшествовала обрядности магической, культовой, а затем и религиозной.

С древнейших времен до нас дошли элементы и другого вида безрелигиозной обрядности — бытовой, или семейной. При первобытнообщинном строе люди жили большими семьями, включавшими несколько поколений и ветвей, и всякая перемена в их жизни (рождение, смерть, женитьба, замужество) была значительным событием для всей общины. Такие события обрастали целыми системами обрядов, игр, сопровождавших их. Следовательно, и здесь изначальными побудительными причинами в возникновении обрядов были причины, вытекающие из экономических и социальных условий жизни.

Так, обряд посвящения в мужчины отторгал юношу от детского и женского мира, в котором он до сих пор вращался. Юноша становится мужчиной, отныне он должен оставить все детские забавы. Обряд посвящения наглядным образом показывает ему этот переход. Посвящаемым показывают действия, которые они не должны впредь повторять. Одно из них было, например, таким: из лесу в круг выходят старики, которые ведут себя как дети: щекочут друг друга, визжат, катаются по земле. Это настолько смешно и несообразно их возрасту, что вывод для посвящаемых напрашивается сам собой: став мужчинами, не ведите себя как дети.

Из семейно-бытовых обрядов и связанных с ними игр, элементов театрализации лучше всех сохранились и в качественном и в количественном отношении свадебные обряды, заключавшие в себе много драматических элементов. Народ любил не только смотреть на настоящую свадьбу, но также и представлять ее. Выбор невесты или жениха, сватанье, величание невесты составляли любимое содержание хороводных песен.

Ученые справедливо обращают внимание на тот факт, что производственная обрядность отличается от бытовой и семейной

меньшей прочностью. Объясняется это тем, что под влиянием экономических факторов производственная обрядность сравнительно быстро трансформируется, в том числе и в игровых элементах. В прочности же семейно-бытовой обрядности сказывается незыблемость традиций создания семьи, стабильность семьи.

Таким образом, древнейшие обряды, лежащие в основе всех форм театрализации и народных празднеств, являются отражением общественного бытия человека, его экономической и социальной жизни. Развиваясь и изменяясь вместе с обществом, обряды играли определенную, ускоряющую или замедляющую роль в его развитии.

Замедляющая роль некоторых обычаев и обрядов связана с тем этапом в развитии общества, когда обряды начали приобретать суеверную магическую окраску, положившую начало формированию культовых элементов, а затем и религиозной обрядности. Именно это имел в виду Ф. Энгельс, когда писал, что на ход истории оказывают воздействие не только экономические условия, а и многие другие факторы,— «даже традиции, живущие в головах людей, играют известную роль, хотя и не решающую»[1].

Однако религия, на протяжении многих веков стремившаяся превратить полные жизнелюбия народные празднества в проникнутые аскетизмом и суеверием религиозные торжества, не смогла полностью подчинить себе народное сознание. Из доисторических времен дошли до нас здоровые традиции народных игр, обрядов и театрализованных празднеств.

Массовые празднества, театрализованные представления в Древней Греции и Древнем Риме

Уже в III тысячелетии до н. э. на одном из островов греческого архипелага — на острове Крит — была создана высокая культура. Именно там археологами открыты первые в истории человечества сооружения, предназначенные для народных празднеств и состязаний-представлений. Посвящались эти празднества плодоносящим силам природы и сопровождались торжественными процессиями, песнями, танцами, спортивными состязаниями.

Представление о мире в исторический период первобытнообщинного строя у древних греков, как и у других народов мира, было мифологическим. Но мифы греков были антропоморфны, т. е. на смену богам-животным пришли очеловеченные божества. А вместе с этим изменились и формы почитания богов и героев.

У древних греков существовала целая система обрядов, призванных обеспечить успешное завершение предпринятого дела, задобрить богов, распоряжающихся силами природы. Материалом для игрового воспроизведения служили при этом мифы, связанные с изображаемым процессом или явлением.

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1965, т. 37. с. 395.

Особенное развитие получили в Древней Греции пение и коллективные трудовые и обрядовые пляски. Часто хоры, разделенные на группы, вступали между собой в состязание (*áгон*). Так, на спартанских празднествах пели и плясали три хора. Хор старцев начинал:

Мы были молодцами прежде сильными.

Хор мужчин среднего возраста продолжал:

А мы теперь: кто хочет, пусть попробует.

Хор мальчиков отвечал:

А мы гораздо крепче станем в будущем.

Сохранились также образцы греческих обрядовых календарных песен.

Большое распространение имели в Греции древнейшие весенние празднества плодородия. Изображая победу светлых сил жизни над темными — над силами смерти, земледельцы рассчитывали на содействие богов в получении богатого урожая, на удачу в разведении скота. На праздниках этого типа люди приветствовали животворящие силы в форме разгула, обжорства и всяческой разнузданности. Смех, перебранка, сквернословие представлялись средствами, магически обеспечивающими победу жизни. Обычные в течение года правила приличия снимались на время этих праздников. Звучали насмешливые песни — *ямбы*. Эти песни могли быть средством обличения, общественного порицания, насмешливой критики. В эпоху же классового расслоения обрядовая вольность такой насмешливой, позорящей песни становится одним из орудий борьбы народа с власть имущими.

В Древней Греции не существовало мощных жреческих организаций, сковывающих свободное мифотворчество народов, поэтому антропоморфизм мифологических представлений сохранился у них и при зарождении и дальнейшем развитии классового общества. Этим объясняется то, что почти в каждом городе-государстве Греции были свое божество и свои обряды.

На наиболее распространенные, общие для многих племен и государств Греции культы — это культ Деметры и Диониса.

Культ Деметры был распространен в Греции повсюду. Деметра была богиней растительного мира и в первую очередь покровительницей выращивающих хлебные злаки. Миф повествовал о том, что бог подземного царства Аид (или Плутон) похитил дочь Деметры, Персефону, когда та собирала цветы на элевсинском лугу, и сделал ее своей женой. Деметра тщетно искала похищенную дочь в течение девяти дней, и только на десятый день бог солнца Гелиос сообщил безутешной Деметре, где ее дочь. Разгневавшись на Зевса, знавшего об этом похищении, Деметра поразила землю бесплодием. Тогда Зевс приказал вывести Персефону из подземного царства. По его решению две трети года Персефона могла пребывать со своей матерью на земле, а Деметра за это была благосклонна к земледельцам, и земля давала людям плоды.

2 Заказ № 3661

Осенью, когда с полей убирали хлеб, вспоминали о судьбе Персефоны, о ее нисхождении в подземный мир. Весной же праздновали ее возвращение на землю к матери, Деметре.

О Дионисе было сложено множество мифов, широко распространенных в Древней Греции. Его считали сыном Зевса и смертной женщины Семелы. Ревнивая Гера, жена Зевса, коварным советом погубила мать Диониса: она уговорила ее увидеть Зевса в окружении молнии и грома — во всем его блеске, как «отца богов и людей». Несчастная Семела погибла. Зевс извлек нерожденного сына из чрева испепеленной матери и зашил его в свое бедро. Когда ребенок окреп, Зевс как бы вторично родил малыша. Нимфы вскормили младенца, а веселый Селен воспитал мальчика.

Мифы о Дионисе ярко отражали переход общества от скотоводства к земледелию, важнейшей отраслью которого в Греции было виноградарство. Дионис становится богом земледелия, виноградарства, вина и веселья. В числе эпитетов Диониса есть такие «плодоносный», «цветущий», «жизнетворящий». А много позже в культе Диониса искали опоры демократические элементы, выступающие против землевладельческой аристократии. В нем утверждалась здоровая, радостная изначальная для народных обрядов и празднеств стихия.

Культ Диониса сопровождался играми и обрядами, содержание которых составляли оплакивание страданий и гибели Диониса и ликование по поводу его воскресения. Ликование, безудержная радость, смех — это, по мнению Ю. Борева, подобие жизни, гармония, возникающая вопреки хаосу. «Энтропия — властительница вселенной. Во всем неживом мире при всяком природном процессе нарастает хаос. Жизнь как бы существует в обратном времени... Комизм копирует ее закон. Смех всегда есть смех над хаосом во имя гармонии, он — гармонизация хаоса»[1].

Вот почему в древнейших представлениях и празднествах народов мира элемент бранно-пародийный, элемент комический был едва ли не самым важным и существенным. Правильно понять ритуальный смех первобытных народов нельзя без осмысления социальной сущности этого смеха.

Уже в фаллических празднествах древних египтян, судя по описаниям древнегреческого историка Геродота, чествовались зиждительные силы природы, торжествовало плотское начало, бушевал смех, разворачивались комические перевоплощения. И у древних греков смех, веселье были жизнетворцами, созидателями. Эта подлинно народная стихия восходит именно к празднествам Диониса, на которых, в частности, были созданы такие виды народного искусства, как дифирамб и комос. *Дифирамб* — это хоровое песнопение, восхваляющее и прославляющее бога веселья Диониса, при исполнении дифирамба из хора выделялся запевала, начинавший песню. *Кóмос* — это веселое шествие поселян, ватага гуляк,

---

[1] Борев Ю. Комическое. М., 1970, с. 32—33.

ряженых, процессия пирующих. Такое шествие, как правило, сопровождалось задорными фаллическими песнями.

Одной из разновидностей дионисийского праздника были *линéи.* Они праздновались в месяце Гамелионе (январь — февраль). Во время линей исполнялись дифирамбы, устраивались различные драматические состязания.

В дальнейшем многогранность образа Диониса нашла выражение в появлении целого ряда празднеств, в которых выдвигалась то одна, то другая сторона этого образа. А еще позднее «страсти» Диониса получают нравственное осмысление. Растерзанный и оживающий бог символизирует борьбу добрых и злых сил, невинного страдания и конечного торжества справедливости. К этому времени первобытные формы дионисийских празднеств уже смягчены — Дионис вводится в систему «олимпийских» богов.

Весной вся Аттика справляла Великие Дионисии — празднество, продолжавшееся около недели. В это время не взыскивали долгов, отпускали на поруки узников, никого не арестовывали, чтобы все могли участвовать в празднике.

Первоначально главной частью Великих Дионисий была торжественная процессия, во время которой деревянное изображение Диониса переносили из Денейского святилища в храм близ рощи Академа. Позднее главную роль стали играть пышные театрализованные и театральные представления, продолжавшиеся два дня.

В период расцвета рабовладельческой демократии и наивысшего развития полисной системы народные празднества, торжественные шествия и игры, выросшие из древних обрядов и культов, всемерно поддерживались городами-государствами. Организацию празднеств и всю их материальную сторону полисы (т. е. общество в целом, городские власти) брали на себя. Благодаря этому народные празднества процветали, возникали разнообразные формы массовых состязаний-представлений. Так, например, филы (родовые объединения) города Афин выставляли на соревнованиях своих атлетов, свои хоры и перед лицом собравшейся общины добивались награды в состязаниях. Сложное искусство коллективной орхестики (своеобразного массового танца) и хорической лирики (другое название дифирамбов) выросло и развивалось в VI и V веках до н. э. именно на основе этих гражданских празднеств-представлений.

Главным празднеством афинян, посвященным богине Афине, в культе которой нашла воплощение идея государственной централизации, были *панафинéи,* или *панафинéйские игры.* Справлялся этот праздник ежегодно, но особенно торжественно — каждый четвертый год. Во время панафиней проводились конные и пешие состязания, бег с факелами, борьба, бросание диска; состязались поэты, певцы, музыканты. В гимнастических состязаниях и в особом торжественном танце участвовали в полном вооружении мальчики, юноши и взрослые мужчины.

У спартанцев таким празднеством-состязанием были *гимнопéдии.* Мальчики, юноши и мужчины в течение нескольких дней

показывали свое искусство в гимнастических упражнениях, в пении, танцах и т. д. В хоровых песнях они прославляли не только могущество богов, но и доблести граждан.

Из общегреческих празднеств наибольшей популярностью пользовались *Истмийские* и *Олимпийские игры.* Истмийские игры проводились каждые два года на Коринфском перешейке — в Истме, Олимпийские — раз в четыре года в Олимпии.

Во время Олимпийских праздников по всей Греции объявлялся мир. За несколько месяцев до игр по городам и колониям рассылались послы, приглашавшие гостей на празднество в Олимпию. Победители Олимпиады получали в награду оливковый венок и пользовались большим почетом.

Известно, что в античности существовали неразрывные связи между атлетикой, музыкой и поэзией. И сам Геракл — покровитель Олимпийских игр, по представлениям греков,— не был чужд искусству музыки. Древние греки стремились к совершенному единству физической силы и духовной красоты в человеке. И их празднества и состязания учили любоваться таким единством и вырабатывать его в себе. Вот почему их играм и состязаниям-представлениям периода расцвета рабовладельческой демократии была свойственна такая широта, массовость.

Целям воспитания «наилучших граждан» служили и связанные с празднествами театрализованные и театральные представления. Они являлись органической частью активной гражданской деятельности. Не случайно Платон включил в кодекс законов своего идеального государства «также разные муссические состязания»[1].

В дальнейшем, в период общего кризиса рабовладельческой формации и потери Афинами и другими полисами греческого архипелага своей самостоятельности, массовые всенародные празднества-состязания прекращают свое развитие, а позднее, под влиянием распространяющегося христианства, исчезают совсем. Но еще и задолго до этого, во II веке до н. э., греческий историк Полибий считал, что именно пренебрежение к обычаям старины, к искусным массовым пляскам, маршевым упражнениям под звуки флейт, к совместным хорам юношей и девушек, введенным для смягчения нравов, приводит его соотечественников к одичанию.

В Древнем Риме народные представления, как и в Греции, восходят к сельским праздникам сбора урожая. После уборки урожая крестьяне приносили в жертву Земле — поросенка, богу лесов Сильвану — молоко, а духам, которые сопровождают человека от колыбели и до могилы,— вино и цветы. Во время празднеств урожая и на свадьбах исполнялись *фесценнины* — веселые грубоватые песни, заимствованные римлянами от жителей этрусского города Фесценнин. Эти песни представляли собой вокальный диалог двух хоров ряженых. Исполнялись фесценнины еще при родо-

---

[1] Платон. Соч. М., 1972, т. 3, с. 317.

вом строе, существовали и в последующие века. В более позднее время в фесценнинах находит отражение социальная борьба.

Римляне не только воевали с соседними народами — этрусками и греками, но и подвергались сильному воздействию с их стороны, так как по своему общественному и культурному развитию стояли ниже их.

В 364 году до н. э., по случаю моровой язвы, в Рим были приглашены этрусские актеры, ибо «обычные средства» для умилостивления богов не помогали. Этрусским актерам — *мимам* — стала подражать римская молодежь, прибавившая к их мимическим сценкам пение и диалог. Вскоре у римлян появились свои актеры, которых стали называть, как и в Этрурии, *гистрио́нами.* Гистрионы начали исполнять *са́туры* — небольшие, сюжетно не объединенные сценки комического характера (буквально слово *сатура* обозначало блюдо, состящее из разных овощей,— нечто вроде нашего винегрета). Сатура включала в себя и музыку, и пение, и диалог и была истинно народным, площадным зрелищем.

Следующий этап в развитии народных представлений в Древнем Риме — появление *ателла́ны.* Исследователи считают, что ателлана была заимствована римлянами от племени осков из Кампаньи в начале III века до н. э. В Кампанье был городок Ателла. Вероятно, по имени этого городка римляне и стали называть пришедший к ним народный фарс ателланой. Характерная особенность ателланы состояла в наличии постоянных типов-масок. Это были глупец Макк, обжора Буккон, жадный старец Папп и шарлатан Доссен. Один только облик хорошо знакомых публике персонажей вызывал у зрителей смех. Исполнители ателланы выступали в масках, текст импровизировался. Содержание нередко отличалось не только веселым юмором, но и грубостью, непристойностью.

Когда во второй половине III века до н. э. в Риме, благодаря культурному влиянию греков, начали ставить трагедии, ателланы соединились с сатурами и стали даваться в заключение спектакля. Это было развлечением для римской публики после длинной и утомительной трагедии.

В начале I века до н. э. два римских писателя — Помпоний и Новий — обратились к народной ателлане и дали ей литературную обработку. Так появилась *литературная ателлана,* выросшая из народного творчества. К давно знакомым персонажам здесь добавились типы римских ремесленников и представители других профессий — валяльщиков сукна, хлебников, рыбаков, дровосеков, врачей, гадателей и т. д. Наконец, в литературной ателлане выступали и разные чудовища, созданные народной фантазией. Они изображались в страшных масках и служили пугалом для детей. Это были скрежещущий зубами обжора Мандук и страшная, «пожирающая детей» старуха Ламия. В ателланах иногда звучала критика общественных и политических порядков Рима, хотя она занимала здесь значительно более скромное место, чем в греческих народных представлениях.

В III веке до н. э. получил дальнейшее развитие воспринятый римлянами от этрусков и греков *мим* (его название произошло от греческого слова «подражать»). Как и в ателланах, но обычно без масок, самодеятельные актеры мима (в том числе женщины) разыгрывали маленькие и веселые сценки из народного быта, а иногда выводили в шутовском виде богов и героев. Существенной частью мима были танцы под аккомпанемент флейты. Сценическая постановка отличалась простотой, непритязательностью.

На основе пережитков тотемистических представлений сотни лет праздновались в Древнем Риме *Луперка́лии* (*Лупе́рк* — одно из имен Фавна, бога скотоводства). Во время этого празднества, отмечавшегося 15 февраля, приносились жертвы (козлы и козы) с соблюдением особого ритуала. Затем жрецы (луперки) вырезали из шкур жертвенных животных ремни и в передниках, также сделанных из шкур, выскакивали из храма и обегали вокруг Палатинского холма, нанося встречным удары ремнем. Замужние женщины охотно позволяли себя стегать, веря, что это исцеляет от бесплодия (ремни луперков назывались *февре́за;* отсюда *февруа́рий* — месяц февраль).

Из древних праздников римлян следует отметить *Сатурна́лии,* выросшие из земледельческих обрядов.

Римляне верили, что бог посевов Сатурн (от *sator* — сеятель) дал людям пищу и первоначально правил миром; время его было золотым веком для людей. На празднике Сатурналий все становились равными — не было ни господ, ни слуг, ни рабов. Истинно народный, демократический характер этого празднества обусловил его долголетие в период демократического правления в Риме.

Еще при владычестве этрусков, как полагали сами римляне, царь Тарквиний соорудил в Риме большой цирк для состязаний на колесницах и ввел массовые зрелищные празднества, позднее названные *Римскими играми.* С особой торжественностью эти игры проводились после победы над Карфагеном.

Большой популярностью и в демократическом и в императорском Риме пользовались *Секулярные,* или *Аполлоновы, празднества,* основным содержанием которых было почитание божеств — создателей Рима.

Свободные граждане Рима, уже ко II—I векам до н. э. завоевавшего многие государства, имели достаточный досуг для того, чтобы в одном только месяце марте отмечать подряд несколько празднеств, сопровождаемых обрядами, ритуалами, играми. Март — *Martus* — считался первым месяцем Ромулова года (назван по имени бога войны Марса — отца мифологического Ромула, основателя Рима). В первый день этого месяца праздновались *Мартовские календы.* В этот день зажигали новый огонь на неугасаемом жертвеннике богини Весты, меняли лавровые венки на домах жрецов и на секирах консулов.

В марте праздновались также *Матримониа́лии.* Это был праздник супружества, особенно торжественный для жен. Утром за-

мужние женщины, украсив головы венками из цветов, приходили в храм Юноны, покровительницы брака, и приносили ей цветы. Мужья же шли с жертвенными дарами в храм двуликого Януса. Невольницы пользовались в этот день правами свободных граждан, как и рабы в день Сатурналий в декабре.

Следующим праздником был *Анцилий* — праздник «круглых щитов». Двенадцать бронзовых щитов, по преданию посланных с неба Нуме Помпилию как залог всемирного владычества, находились в храме Марса под охраной двенадцати жрецов. В день праздника эти щиты торжественно проносили вокруг Рима.

Затем шли праздники Изиды, Весты, Бахуса, Минервы. А с 23 по 27 марта особенно торжественно отмечался весенний *праздник Цибелы* (или Кибелы) — праматери богов и всего живущего на земле (фригийский культ). В первый день этого праздника срубали молодую сосну, окутывали ствол мехами, а ветви обвивали венками, фиолетовыми лентами и относили в храм. На следующий день жрецы богини, обычно галлы, творили обряды. На третий день праздновались Гиларии — день гостеприимства, забав и шуток. В этот радостный весенний праздник запрещались печальные церемонии. Изображение богини носили по Риму, и каждый жертвовал ей дары.

В период императорского правления — начиная с I века до н. э.— характер празднеств резко меняется. Огромные богатства, притекавшие в Рим в результате завоевательных войн, способствовали развитию роскоши в быту высших классов и обнищанию неимущих слоев населения, особенно мелких ремесленников Рима. А так как античные ремесленники и сами использовали труд рабов, то у них тоже постепенно выработалось пренебрежительное отношение к труду. К тому же высшие классы общества с целью отвлечения народа от политической борьбы стремились сделать театрализованные представления и зрелища чисто развлекательными. С этой целью начали культивироваться состязания гладиаторов и травля животных, а в театрализованные представления откровенно вводились элементы эротики и цинизма.

Большим успехом у зрителей в это время пользовался *пантомим* (не следует путать с народным мимом). Это был сольный танец, который исполнял актер, игравший несколько ролей, как мужских, так и женских. Танец сопровождался музыкой и пением. Вокальные партии исполнял хор, который излагал содержание пантомима. Если же танец исполнялся ансамблем танцовщиков, то он назывался *пирри́хой*. Число участников пиррихи доходило до нескольких сот. Сами римляне отмечали крайнее бесстыдство нового вида представления.

Массовые представления и зрелища устраивались в императорском Риме во время различных государственных праздников: на праздниках патрициев, на Плебейских играх, на Аполлоновых играх, во время триумфальных и погребальных шествий, при выборах высших должностных лиц и т. д. Так, празднество, посвященное открытию Колизея (80 г. н. э.), продолжалось сто дней

подряд. Оно сопровождалось многочисленными выступлениями бестиариев («звероборцев») и гладиаторов.

Греческий писатель Лукиан говорил, что в Риме с человека «стирается стыд, добродетель и справедливость, а освобожденное ими место наполняется илом, на котором распускаются пышным цветом многочисленные грубые страсти». Эти слова можно отнести и к тому, что происходило в амфитеатрах, на ипподромах, в искусственных бассейнах и на подмостках. Зрелища, «не расслабляющие души людей», отвечали нормам воспитания такой личности, как римский легионер-завоеватель.

Императоры стали все чаще использовать цирковые и театрализованные представления в борьбе за власть, для укрепления своей популярности. Так, число праздничных дней, посвященных зрелищам, при Августе составляло 66 в году, во II веке оно возросло до 135, в середине IV века — до 175.

Желая превзойти славу Олимпийских игр, император Август учредил *Акцийские игры,* справлявшиеся каждые четыре года (в честь победы над политическим противником Августа Антонием у мыса Акция). Проводился в Риме и другой массовый праздник — *Капитолийские состязания.* Во время Акцийских и Капитолийских игр, наряду с массовыми спортивными состязаниями (в которых принимали участие и женщины), устраивались состязания в пении, в игре на лире.

Но страсти вокруг музыкальных соревнований в Риме не шли ни в какое сравнение со всеобщим увлечением публики *цирком.* «В „дни арены“ буквально весь Рим устремлялся в цирк. Кто бы ни управлял государством, процветало оно или раздиралось междоусобицами, угрожали ему враги или же успех сопутствовал легионам — в те дни жители „вечного города“ думали только об одном: какой возница одержит победу...»[1]

Состязания колесниц в цирке проводились специальными обществами римских богачей. Конкуренция между обществами, в основе которой была материальная выгода, превратила их в обособившиеся четыре партии — по числу упряжек, одновременно участвовавших в каждом состязании. Партии носили название «Белых», «Красных», «Зеленых» и «Голубых» (по цвету одежды возниц). Болельщики также разделялись на четыре враждующих между собой лагеря.

В Риме были образованы целые касты организаторов празднеств: служители торжеств брачного союза («свадебных спектаклей»), служители триумфов, погребальных пиров, всевозможных игр. Главными организаторами священных обрядов и празднеств в масштабах всего государства были коллегии квиндецемвиров (15 человек), нередко во главе с самим императором.

Массовые празднества и зрелища в Риме и в провинциях сопровождались, как правило, бесплатной раздачей пищи тысячам зрителей. Это требовало больших расходов, но власти шли на все,

---

[1] Брабич В., Плетнёва Г. Зрелища древнего мира. Л., 1971, с. 58.

стремясь отвлечь массы от участия в политической жизни страны. Римский ученый Франтон говорил, что даровые раздачи продовольствия удовлетворяют только часть народа, даровые же зрелища — всех. «Предавайтесь увеселениям, занимайтесь зрелищами. Пусть нас занимают общественные нужды, а вас — развлечения»,— откровенно высказывался римский правитель Аврелиан. Кроме того, администрация усматривала в «массовых продуманных и издевательских театрализованных убийствах» эффективную меру устрашения рабов в условиях наступления на Рим варваров.

Римский историк II века н. э. Светоний Транквилл так описывает время Юлия Цезаря:

«Игрища он устраивал самые разнообразные: и битву гладиаторов, и театральные представления по всем кварталам города и на всех языках, и скачки в цирке, и состязания атлетов, и морской бой. В гладиаторской битве на форуме бились на смерть Фурий Лентин из преторского рода и Квинт Кальпен, бывший сенатор и судебный оратор. Военный танец плясали сыновья вельмож из Азии и Вифинии. В театре римский всадник Децим Лаберий выступал в миме собственного сочинения. На скачках знатнейшие юноши правили колесницами четверней и парой и показывали прыжки на лошадях. Троянскую игру (род турнира, упражнения в верховой езде) исполняли двумя отрядами мальчики старшего и младшего возраста; в заключение была показана битва двух полков по пятьсот пехотинцев, двадцать слонов и триста всадников с каждой стороны... Для морского боя было выкопано озеро на малом Кодетском поле... В бою участвовали биремы и квадриремы тирийского и египетского образца со множеством бойцов.

На все эти зрелища отовсюду стекалось столько народу, что много приезжих ночевало в палатках по улицам и переулкам, а давка была такая, что многие были задавлены до смерти, в том числе два сенатора»[1].

Новые зрелища императорского Рима затмили в глазах народа привлекательность некогда любимых ателлан. Почти изгладились из памяти неуклюжий Букков, болтун Папп, плутоватый Доссен. Здоровые народные начала в празднествах и представлениях были заглушены насильственно культивируемыми грубыми страстями и чистой развлекательностью.

Римские празднества, театрализованные представления и зрелища времен конца империи были одним из показателей упадка культуры рабовладельческого общества, распада рабовладельческого строя. Рассмотренная эволюция празднеств, представлений и зрелищ является ярким свидетельством того, как поощряемые и направляемые государством в определенную сторону празднества и представления в Древнем Риме исторически сыграли роль, противоположную той, которую они играли в Греции в период расцвета рабовладельческой демократии. Эта эволюция наглядно показы-

[1] Транквилл Гай Светоний. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1964, с. 17—18.

вает, что массовые представления и зрелища могут не только «смягчать нравы» и способствовать воспитанию граждан, но, напротив, они могут стать одной из причин одичания людей в масштабах государств, наций и целых цивилизаций.

От античной эпохи периода рабовладельческой демократии, к сожалению, до нас дошли лишь фрагментарные описания обрядовых действований и массовых представлений-состязаний. Это весьма затрудняет определение хотя бы главных особенностей драматургии широко развитого, во многом уникального, действительно массового театра той поры. Но совершенно ясно, что идея гармонического развития личности, воспитания гражданских чувств у всего свободного населения нашла свое самое прекрасное отражение в представлениях-состязаниях, где спорт и искусство являли собой органическое единство, мощно и ярко выражающее (но трудно реконструируемое современным сознанием) дух народности, гражданственности, патриотизма. Именно это соединение и направленность празднеств и состязаний-представлений определяли специфику их драматургии, во многом отличную от драматургии театрализованных представлений других эпох.

Театрализованные представления средневековья и Возрождения

Революционное движение рабов и нашествие варваров положили конец римскому государству. На смену разрушенному рабовладельческому обществу приходит феодализм. Развитие Западной Европы начинается вновь, образуя совершенно самостоятельный процесс. От натурального хозяйства и феодализма к капитализму — таков путь, проходимый западноевропейскими странами после так называемого Великого переселения народов.

Античное мифотворчество и культура сменяются господством религии. Религия в период средневековья сопровождает всю жизнь человека, от его рождения до смерти. Она довлеет над его бытом, направляет его суждения, контролирует чувства, она дает духовную пищу и, пытаясь обуздать вольнолюбивый дух народа, прорывающийся в празднествах, в площадных представлениях, берет на себя организацию самих празднеств и представлений. Но, позволяя народу развлекаться, церковь не перестает проповедовать все ту же мораль рабской покорности богу, которой пронизана религия в целом. «Божий гнев» обрушивается на зрелища, которые церковникам не удается подчинить себе и в которых народ выражает свободомыслие, протест против церковных догматов, земное, радостное жизневосприятие.

Несмотря на настойчивое преследование церковью язычества, в народе продолжали исполнять языческие обрядовые игры в течение многих веков после принятия христианства. Крестьяне удалялись в лес или поле, шли к морю или ручью и приносили в жертву животных, пели песни, плясали и возносили хвалу богам,

олицетворяющим добрые силы природы. В отдельных местностях разыгрывались пантомимы, делались соломенные и деревянные фигуры, чучела, изображавшие различные силы природы.

На территории современных Италии, Франции и других государств Европы в период раннего средневековья и много позже продолжали жить и остатки античных языческих культов. Например, культ Анны Перены, с которым была связана образная персонификация зимы и духа растительности.

Обрядовые игры с течением времени вбирали в себя и фольклорные героические темы. Так, в Англии весенние календарные праздники были связаны с образом народного героя Робин Гуда.

В сельских трудовых и празничных играх раннего средневековья ярко проявлялось здоровое жизнеощущение народа, его поэтическое видение мира, богатство фантазии, талантливость, наблюдательность, остроумие.

Языческому народно-праздничному искусству этого периода было свойственно острое ощущение победы над страхом перед непонятными еще силами природы, стремление преодолеть этот страх, что находит выражение в различных формах уродливо-смешного, в «вывернутых наизнанку» символах смерти, в веселых «растерзаниях», в других особенностях смеховых образов. Поэтому одним из обязательных моментов народно-праздничного веселья было переодевание, *ряженье,* т. е. символизация обновления одежд и своего социального образа.

Другим существенным моментом было перемещение иерархического «верха» вниз. Ряженые изображали сильных мира сего, которые подвергались «суду», «казни», веселым издевательствам. Лица исполнителей обмазывались сажей или мукой, имитировалась одежда вельмож, купцов и т. д. Такое ряженье создавало сильный комический эффект, давало возможность для диалогических и сольных импровизаций, для выражения народных настроений и чаяний.

Исследователи также подчеркивают связь народных праздничных увеселений с временной сменой: «Здесь оживает связь со сменой времен года, с солнечными и лунными фазами, со смертью и обновлением растительности, со сменою земледельческих циклов. В этой смене положительно акцентировался момент нового, наступающего, обновляющегося. И этот момент приобретал значение более широкое и более глубокое: в него вкладывались народные чаяния лучшего будущего, более справедливого социально-экономического строя, новой правды. Народно-смеховая сторона праздника в известной мере разыгрывала это будущее всеобщего материального изобилия, равенства, свободы»[1].

Если официальная феодально-церковная идеология служила освящению и санкционированию существующего строя, то народно-праздничная стихия противостояла охранительной неподвижности, «вневременности», неизменности установленного порядка.

---

[1] Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965, с. 90—91.

Она подчеркивала именно момент смены и обновления в социально-историческом плане.

К языческим культам и обрядам восходили и средневековые городские праздники, с их яркими зрелищами, развлечениями, маскарадами. Так, новогодний римский языческий праздник *календ,* которому церковь противопоставила свой рождественский цикл, в Византии справлялся вплоть до XIII века.

Новогодним календам (1—5 января) предшествовали *врумáлии* (с 24 ноября по 17 декабря), сопровождавшиеся карнавальными шествиями ряженых и плясками, которые первоначально имитировали различные действия при уборке урожая и изготовлении вина. Ряженые лихо плясали и распевали песни, в которых высмеивались вельможи, церковнослужители и судейские чиновники. С 17 по 23 декабря справлялись необузданно веселые *сатурнáлии,* с цирковыми представлениями, жертвоприношениями свиньи.

Во время самих календ ряженые, уподобив колесницу сцене, созывали толпу зевак и осмеивали высшую власть.

Но служители христианской церкви, враждебной духовной свободе народа, нещадно преследовали вольные игры порабощенных тружеников, объявляя эти игры «порождением дьявола». Церковникам удалось воспрепятствовать свободному развитию массового народно-праздничного творчества, особенно — его сатирическому началу. Не обогащаемое гражданскими идеями, это творчество было приглушено.

И все-таки отдельные виды увеселений продолжали жить, породив новый вид народного зрелища — *представления гистриóнов.*

Гистрионы частично использовали опыт римских мимов. Но не подражание римским миман, а ранние языческие обряды, непосредственно связанные с материальным и духовным миром земледельца, были той главной живительной силой, которая дала толчок развитию театрализованных представлений гистрионов.

Народные забавники гистрионы существовали у всех народов Европы. В разных странах их называли по разному: *жонглёрами, шпильманами, менестрелями* и т. д. В России они назывались *скоморохами.* Подобный тип актера широко известен и многим восточным народам. Их искусство, сходное в своих общих чертах, обладало национальным своеобразием, которое выражалось в образном языке разноплеменных гистрионов, в склонности к тому или иному виду творчества. Все это указывает на самостоятельное, независимое друг от друга происхождение гистрионов и подтверждает тот факт, что всякое театральное искусство источником своим имеет фольклорное начало.

Расцвет деятельности гистрионов в Западной Европе как массового и популярного искусства происходит с XI по XIII век, т. е. падает на время возникновения средневековых городов. Гистрионы были ярчайшими выразителями мирского, жизнелюбивого духа в средневековом городе. В их веселых, дерзких песнях, в их пародийных сценках, затеях и маскарадных представлениях про-

явилось стихийное бунтарство народных масс. Особенно ярко это выразилось в деятельности вагантов.

Ваганты (*clerici vagantes* — лат.— буквально: «странствующие клирики») были либо недоучившимися семинаристами, либо озорными школярами, либо разжалованными священниками. Они выступали с озорными латинскими песнями, пародирующими церковные гимны. Так, вместо обращения к «Богу всемогущему» следовало обращение к «Бахусу всепьющему». Пародировалась даже молитва «Отче наш». Поэт-вагант Вальтер Шатильонский видит причины «тьмы» бытия во всей структуре феодального общества:

Черной тьмой объяты,
мы живем в бессилье:
подлые аббаты
солнце погасили.
В хилом худосочье
чахнем в смрадной яме.
Почернее ночи —
короли с князьями.

Нет, не милосердье
пастыри даруют,
а в тройном усердье
грабят и воруют.
Загубили веру,
умерла надежда.
Делают карьеру
жулик и невежда...[1]

Гистрионы устраивали и представления кукольного театра, первые упоминания о которых относятся к концу XII века.

В период раннего средневековья только что начавшая развиваться торговля находилась в тесной связи с богослужением. Словом «месса» первоначально обозначают и обедню, и ярмарку, так как торговля соединялась с церковными празднествами и процессиями. Есть сведения о том, что первоначально торговля происходила в храме и лишь впоследствии была перенесена на площадь перед храмом. В течение всего средневековья на этих площадях находились рынки, торговые ряды, ларьки и будки. Здесь устраивалась ярмарка.

Начиная с IX века католическая церковь, борясь с народными празднествами и обрядовыми представлениями, в которых проявлялись свободомыслие и бунтарство закрепощаемых крестьян, была вынуждена искать наиболее выразительные и доходчивые средства в целях воздействия своих догматов на верующих. Благодаря этому начинается активный процесс театрализации мессы. При этом многие фрагменты римско-католического ритуала уже заключали в себе потенциальные возможности для развития драматического действия (освещения церкви, крестный ход, ряд «пророческих» текстов и т. д.).

В IX веке пасхальное чтение текстов о погребении Иисуса Христа уже представляет собой искусно организованное театрализованное действо. Именно из этого и подобных библейских текстов родились первые *литургические представления.* Во многих источниках по истории театра эти представления неправомерно называются «литургической драмой». Неверно это и по отношению к драме в современном ее понимании, и по отношению к

---

[1] Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974, с. 495—496.

самим средневековым представлениям (в Италии, например, они так и назывались — *rappresentazione*, что буквально обозначает: «представление»).

Литургические действа, или представления, первоначально отличались статичностью и сложной символикой, но постепенно они оживляются, становятся более действенными, в них появляются бытовые детали и комические элементы, слышатся простонародные интонации. Появляется и бытовая костюмировка. Разрабатывается принцип симультанности, т. е. одновременного показа нескольких мест действия.

Такие представления стали вызывать больший интерес у зрителей. Но чем богаче они насыщались жизненными чертами, тем сильнее отступали от первоначальной религиозной цели. По свидетельствам современников, во время литургических действ в стенах храма часто можно было слышать «кощунственный смех». Налицо интересный пример того, как безжизненно и бесплодно литургическое действо само по себе; развиваясь же в направлении сближения с жизнью, оно таило в себе собственное уничтожение.

Сознавая невозможность дальнейшего пребывания литургического представления под сводами храма, церковные власти тем не менее не хотели совсем лишаться этого активного средства агитации и перенесли религиозные действа на церковную паперть.

Городская толпа, заполнявшая церковный двор (а следовательно, рынок), теперь уже открыто диктует свои вкусы и все больше отрывает эти действа от религиозных нужд. Даже среди исполнителей начинают преобладать не церковнослужители, а простой люд. Наконец разрывается и самая связь с церковным календарем — представления стали устраиваться в ярмарочные дни. А все в совокупности — и само празднество, и представление — получает название *карнавал*.

Со временем веселые и буйные карнавальные празднества стали включать в себя процессии, игры, акробатические и спортивные номера; участники процессий надевают веселые и страшные маски. На карнавалах появляются специалисты-зазывалы, восхваляющие продукты собственного производства или какое-либо искусство сомнительного свойства. Это предсказители, астрологи, гадалки, продавцы «всеисцеляющих средств» и т. д.

Карнавалы с сопровождавшими их выступлениями шутов-буффонов, жонглеров, мимов являли собой настоящий фейерверк самых невероятных, потешных, озорных проказ и выдумок. Женщины переодевались мужчинами, мужчины рядились в женское платье. Допускались вольности и осмеяния всего священного, кощунственное отношение ко всем иерархическим установлениям [1]. Пышным цветом расцветала сатира.

Карнавал оказывался одним из действенных механизмов социально-классового и общественного равновесия в феодальных

---

[1] См.: Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1962, с. 46.

государствах. Он давал возможность народу выявить свою энергию, свое неприятие многих сторон социальной действительности.

В период возвышения городов как вооруженных ассоциаций-коммун и их борьбы с феодалами в союзе с королевской властью городское бюргерство (буржуазия) вступило в новую фазу своего исторического развития. Эта фаза ознаменовалась свободой городского самоуправления и ослаблением феодальных междоусобиц. Но к середине XVI века, когда города в основном завершили свою борьбу с феодалами, «королевская власть в благодарность за это поработила и ограбила своего союзника»[1].

До этого, за сравнительно короткий период, получили особенно широкий размах городские празднества, отмеченные театрализованными шествиями и процессиями. Такие празднества постепенно насыщались разнообразными игровыми элементами и приобретали все более ярко выраженный характер театрализованного представления, организованного по заранее обдуманному плану. Часть таких празднеств-шествий являлась смотром организованных сил городской буржуазии — как, например, шествие стрелков, городской милиции, вооруженных отрядов горожан. Другая часть процессий служила средством показа накопленных городом богатств, манифестацией купцов-предпринимателей, которые выставляли свои товары.

Процессии в торговых и промышленных городах Западной Европы выходят на улицу по самым различным поводам. Заключение мира или перемирия, избрание нового папы, рождение наследного принца, наконец, хорошая погода или отступление чумы — по всем этим поводам организуются общегородские шествия с выходом духовенства и городских корпораций на улицу. Так, с 1479 по 1491 год в городе Брюгге было устроено 154 процессии, т. е. в среднем по 12 процессий в год. Акты городского архива дают возможность проследить некоторые подробности, раскрывающие картину общегородской процессии в одном из главных и промышленных центров Фландрии.

Накануне шествия население города извещалось о предстоящем мероприятии специальным указом, точно определяющим время, место шествия и те меры, которые необходимо осуществить для поддержания порядка в городе. Наблюдение за порядком возлагалось на особых комиссаров. Все ремесленные и купеческие гильдии обязаны были беспрекословно повиноваться их распоряжениям. Ослушникам и нарушителям распоряжений указы грозили «немедленным отправлением в тюрьму» или наказанием «по усмотрению судей». Городские власти брали на себя ответственность за успешное, организованное проведение шествия, осознавая опасность разгула народной стихии.

Особое внимание обращалось на то, чтобы большой рынок и улицы города были вычищены и освобождены от всего, что могло бы помешать свободному продвижению шествия. Во время про-

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1961, т. 21, с. 412.

цессии запрещалось производить торговлю спиртным, закрывались все кабачки и погребки. Постановления нередко предписывали участникам шествия быть опрятно одетыми, не поднимать шума во время процессии и т. п. На всем пути шествия из окон домов вывешивались ковры и украшения из цветов.

Церковники и здесь пытались сделать главным участие и влияние церкви. На площади устраивался алтарь, накрытый дорогими покрывалами; на алтарь возлагались принесенные процессией реликвии. В особо торжественных случаях реликвии окружались высокими восковыми свечами. Кроме того, несли еще до трехсот факелов, украшенных красными и белыми розами. Городские старшины шли в черных костюмах с трехфунтовыми свечами в руках, а «кающиеся» (провинившиеся накануне) шествовали в белых одеждах, босые, с непокрытой головой и с «покаянной» свечой в руках, отбывая тем самым положенное наказание. Женщины шли отдельно от мужчин, а в одном из указов разрешалось женщинам только тогда присоединяться к шествию, когда пройдут все мужские группы.

В уличные шествия стали включаться и декорированные колесницы (в том числе колесница «земного рая» с Адамом и Евой), конь легендарного «рыцаря без страха и упрека» Байяра, фигура «Мегеры» и другие фантастические персонажи.

Декорированные колесницы, «триумфальные телеги», гротесковые фигуры и другие элементы театрализации вносили в процессию дух игрового маскарадного веселья. Так, например, в одной из процессий за веселым оркестром шла группа людей, одетых в шкуры обезьян, медведей, волков и других диких животных. Они танцевали вокруг клетки, стоявшей на телеге, под звуки лиры, на которой играли запертые в клетке обезьяны. Эта группа изображала спутников Одиссея, превращенных волшебницей Цирцеей в зверей. В другом описании фигурирует верблюд, на спине которого было укреплено дерево; на ветках дерева сидели младенцы, изображавшие родословное древо богоматери. Некоторые шествия включали в себя многообразные игры и шутки, приуроченные к дням масленицы. Перерабатывались на городской лад элементы земледельческих обрядов и игр.

Процесс театрализации городской жизни распространяется и на торжественные въезды знатных лиц, прибытие которых в город давало повод для празднеств и увеселений. Особенно пышно организуются въезды во Франции, в Нидерландах, в Англии. В эпоху трехсословной монархии (духовенство, дворянство, буржуазия), в пору сближения бюргерства с королевской властью, господствующие классы стремились таким путем ослепить народ блеском и великолепием, окружить себя ореолом величия.

При въезде в Париж короля Филиппа IV Красивого (1313) впервые были разыграны на площади в виде мимической мистерии «Страсти Господни». После этого подобная театрализация повторялась неоднократно и получила свое дальнейшее развитие как многочасовое или даже многодневное представление — пло-

щадная *мистерия.* Мистерией, как правило, заканчивались шествия, процессии, празднества.

На первых порах мистерия представляла собой инсценировку разрозненных библейских эпизодов. Позднее она стала состоять из определенного цикла эпизодов, который, несмотря на композиционную раздробленность, имел внутреннее единство. Авторами мистерии все чаще выступают деятели нового типа — ученые-богословы, юристы, врачи. На зрелищные помосты в качестве участников представлений поднимаются сотни любителей-горожан, и их неподдельный грубоватый смех, их наивная восторженность и искренний энтузиазм создают живое площадное карнавальное веселье.

Мистерия давала самые широкие возможности для комических импровизаций. Так, в одной из ремарок к мистерии «Рождество Христово» значилось: «Здесь поместить несколько рассказов собственного сочинения, дабы рассмешить слушателей». Активным, деятельным персонажем мистерии был простак, «дурак». В его действиях, остротах и едких насмешках проявлялись народный юмор, отношение простолюдинов к власть имущим. Другую роль играл в мистерии бес — он сам всегда был объектом насмешек (сцены с чертом назывались «дьяблериями»). Отплясывая и кувыркаясь во время представлений, черти теряли свое первоначальное, предназначенное им церковниками, устрашающее воздействие. Все больше приобретают комическую окраску и эпизоды с библейскими пастухами, появляются повивальные бабки, вестники, солдаты, палачи и другие мирские персонажи.

Соседство в мистерии религиозных и бытовых, комических сцен явно указывало на то, что в представления подобного типа проникал вольный дух народной насмешки и даже социальной сатиры. В одной из мистерий три короля, возвращаясь из Вифлеема, встречались с пахарем, который говорил: «Нет ни короля, ни императора, который смог бы прожить без хлеба...» Заканчивал он свою речь латинским афоризмом: «Qui non laborat non manducat» («Кто не работает, тот не ест»).

Но все же организационное и идеологическое подчинение мистерии церкви и привилегированным слоям города затрудняет проникновение в нее мотивов социального протеста. Фарсовые вставки и пародийные сценки были чаще всего результатом самовольничанья актеров.

Реформационное движение, охватившее в XVI веке все страны Западной Европы, нанесло сокрушительный удар католицизму как идеологии феодализма. Но так как порицание буржуазией феодального, дворянского произвола на первых порах носило религиозный, морально-назидательный характер, то основной формой бюргерского общественного сознания в конце XV — начале XVI века стала патриархальная этика — христианская по духу, хотя уже и в основном светская по форме.

Отражением этой этики и одним из орудий буржуазной идеологии становится новый вид театрализованных представлений,

названный *моралите* (от лат. *moralis* — нравственный). Вначале моралите было частью мистериального представления. Но со временем оно оформилось в самостоятельное сценическое произведение. Моралите освободило мистериальное представление от религиозных сюжетов, но на первых порах ушло и от бытовых комических сцен. Явления действительности представали в моралите не в своем непосредственном виде, а абстрагированно, аллегорически. Аллегории эти всегда имели вполне реальные основания. Так, «Скупость» была одета в тряпье и прижимала к себе мешок с золотом; «Себялюбие» носило перед собой зеркало и поминутно гляделось в него; «Глупость» изображалась с ослиными ушами и т. д.

Борьба между добром и злом, между духом и телом изображалась в моралите в виде противопоставления двух фигур, которые выражали борьбу доброго и злого начал в самом человеке или же борьбу этих сил между собой за подчинение человека своему влиянию. Эти силы представлены здесь уже не девой Марией или дьяволом, а «Братской любовью», «Доброй надеждой», «Завистью»...

В дальнейшем развитии моралите подчиняется общей тенденции проведения празднеств и представлений позднего средневековья с их стремлением к активизации народно-площадного начала и к социальным мотивам. Эта тенденция отражает общий подъем буржуазно-демократического самосознания.

Моралите сатирического содержания начинают называть *фарсами*[1]. В одном фарсе беззаботные и веселые «дети Глупости» поступают на службу к «Миру». Но «Миру» нельзя угодить — он придирчив: очевидно, «Мир» болен. К нему приглашают врача, который исследует пациента и находит у него мозговую болезнь. Оказывается, «Мир» одержим страхом перед какими-то якобы грядущими несчастиями. Но «детям Глупости» все-таки удается вернуть этот «Мир» к веселому настроению и беспечности.

Многие традиционные народные празднества и обряды в новых условиях видоизменяются, театрализуются и насыщаются сатирическими мотивами. Например, уличное сражение между «жирной масленицей» и «тощим постом» превращается в социальные сатирические сценки, разыгрываемые любителями из среды ремесленников.

В Нидерландах в пору разложения феодализма и роста буржуазии получили распространение самодеятельные кружки — так называемые *риторические камеры*. Руководители этих кружков, представители мелкой буржуазии, преследовали общеобразовательные цели и являлись организаторами широких народных театрализованных представлений. Со временем риторические камеры начали оказывать большое влияние на демократические массы населения. Между сотнями кружков, разбросанных по различным

[1] От французского слова *farce* — «начинка». В мистерии означало комедийную вставку — «начинку» представления комедийными сценками.

городам, устанавливается тесная связь благодаря организации состязаний-олимпиад. Эти «театральные олимпиады» XVI века являют собой пример превосходно организованной культурной работы, которая позволила буржуазии развернуть свою самодеятельность в момент бурного роста ее классового самосознания, накануне вступления в вооруженную борьбу с абсолютизмом и остатками феодализма.

Близки к типу нидерландских риторических камер самодеятельные кружки южной Германии — объединения *мейстерзингеров*. Возникли они из союзов, образованных для занятий поэзией и пением. В начале XVI века мейстерзингеры переходят к исполнению небольших сатирических пьес, которые писались членами союза. Пройдя через участие в религиозных распрях реформации, выработав агитационный и пропагандистский репертуар, мейстерзингеры удерживаются затем на более нейтральных позициях бытовой сатиры, уступают давлению правящей буржуазии.

Во Франции театральная игра процветала у «Базошских клерков» — самодеятельных актеров из среды чиновников парламента. В соседстве с базошскими клерками выступает в Париже кружок «Беззаботных ребят». Этот кружок специализировался на представлении шутовских пьес, так называемых *сотú* (от франц. *sot* — шут, дурак). В Руане было «Братство рогоносцев», в Камбре выступали «Бесстыдники», в Дижоне — общество «Матушки глупости» и т. п.

Критикуя общественные недостатки, являясь живой театрализованной публицистикой, моралите, фарсы и соти в какой-то мере выполняли роль газет и журналов нашего времени. Особенно обширно был представлен в рассматриваемую эпоху тип агитационных и пропагандистских представлений.

В странах, охваченных протестантизмом, борьба направляется прежде всего против католической церкви и ведется в обостренных полемических тонах. Так, например, проходило народное массовое представление XVI века «Бернская пляска смерти».

К центру базарной площади движутся две группы народа. Первую группу возглавляет римский папа — в пурпурной мантии, на коне, окруженный рыцарями, богатыми купцами и стражниками. Другая группа представляет собой процессию нищих калек, инвалидов и бедного бродячего люда. Посреди рыночной площади оба шествия сталкиваются. Нищие мешают проехать папе и его свите. Глава церкви пытается вразумить их, и тут завязывается диалог между папой и впереди стоящим нищим. «Блаженны нищие...» — начинает свое утешение папа, но нищий прерывает его: «Почему не нищ ты, первый слуга Христа? Зачем тебе пурпур, конь и стражники? Твое место в наших рядах!» Папа приказывает страже забрать и увести смутьяна.

Легко представить себе эффект, который производило это народное театрализова́нное действо, исполняемое на открытой базарной площади, да к тому же в годы, когда неимущие крестьяне жгли монастыри и феодальные замки по всей Европе! Такое со-

циально-бунтарское представление несколько смягчалось только тем, что нищий оказывался «вернувшимся на землю» Иисусом Христом.

На фоне боевых общественных задач в это время и аллегорические фигуры моралите вырастают до ярких, обобщающих образов-масок, насыщенных резким сатирическим содержанием.

Острая пародия, карикатура и шарж особенно ярко и определенно проявляются в народном фарсе. Классовая борьба предстает здесь не только в форме религиозно-церковных разногласий, но проявляется местами и более открыто. В карнавальных фарсах угнетенный народ открыто противопоставляется его угнетателям — дворянству, духовенству и буржуазии. Так, в одном из сатирических представлений к лику святых причисляется «госпожа Лортсе», т. е. «Мошенница». В пародийной форме утверждается «Братство» в честь новой «святой». Народу показывают ее реликвии, и все сословия приглашаются принять участие в почитании их. Хранитель реликвий с готовностью раздает за плату отпущение грехов... Комментарий к веселой игре дает Шут, ведущий остроумные беседы со своим шутовским жезлом.

В «Сатире на три сословия» (1540, Шотландия) бедняк, у которого распалось хозяйство, надеется еще на помощь суда, но его обзывают «сумасшедшим дураком» за то, что он рассчитывает найти справедливость у церковников и власть имущих.

В «Игре о войне», разыгранной в Нидерландах в 1515 году, высмеивается жажда наживы, охватившая все сословия. Офицер (олицетворение «дурного мира») вербует солдат под звуки барабана. Перед зрителями проходит вереница персонажей, представителей разных профессий, и все они приветствуют войну, так как война дает им новые возможности для наживы. Здесь ростовщики, спекулянты, священники, купцы...

Одна из средневековых рукописей рассказывает и о таком народном представлении, которое вылилось в сражение. Крестьяне южной Германии, предупрежденные о возможности нападения рыцарей и феодалов во время весеннего празднества, скрыли под карнавальными костюмами оружие, а в шутовских колотушках — мечи. Когда во время карнавала феодалы действительно напали на крестьян, «шутовские маски» разили своих врагов не только словом, но и мечом.

В итоге самого общего рассмотрения почти тысячелетнего развития народных массовых празднеств и театрализованных представлений раннего средневековья и Возрождения на территории Западной Европы необходимо выделить следующие моменты.

Народные празднества, возникшие в доисторический период и получившие развитие во времена языческих обрядов и игр, в пору раннего средневековья активно искореняются католической церковью и феодальной верхушкой общества. Но совсем задушить народные празднества, обряды и представления не удается. На-

родное театральное творчество выливается в деятельность многочисленных народных артистов-умельцев — гистрионов.

Начиная с IX века церковь берет на вооружение некоторые формы народной театрализации, пытаясь приспособить народные обрядовые действования к своим нуждам, ввести эти действования в русло библейских тем и догматического мировоззрения, подчинить себе все празднества материально и организационно, а тем самым и идеологически. На первых порах церковникам удается это сделать. Но с развитием городов и городского быта, с появлением бюргерства, широких слоев свободного ремесленного люда и его празднеств, массовых шествий, ярмарочных представлений народно-карнавальная стихия ломает рамки, поставленные ей католической церковью, освобождается от церкви и идеологически и организационно.

Но двойственность бюргерского сознания сказывается на характере городских представлений. С одной стороны, в народных сценах этих представлений (в «дьяблериях», в бытовых эпизодах и пр.) изображались картины реальной действительности, порицались нравы феодалов, осуждались жестокость и своекорыстие; с другой стороны, продолжали разыгрываться библейские эпизоды, на глазах у зрителей творились «чудеса» и пышно декорировались картины «небесного рая», что приводило к чисто поповским выводам, сводившим обличение пороков к порицанию, призывавшим «грешника», т. е. зрителя, к раскаянию.

Идеологическая незрелость бюргерства того периода обусловила половинчатость критики коренных недостатков феодального общества. Критика была возможной только с позиций абстрактного христианского идеала, который, по существу, снимал всякую критику, так как имел в основе своей призыв к терпению и раскаянию.

Но как только новый класс — окрепшее бюргерство — сбрасывает с себя оковы, навязанные дворянством и церковью, и народное сатирическое представление освобождается от религиозных пут, оно начинает выполнять социальные агитационно-пропагандистские функции. В странах, охваченных протестантизмом, борьба против католической церкви ведется в обостренных полемических тонах, и это находит полное отражение в самодеятельном театральном движении масс. Вместе с тем фарсы, сатирические пьесы мейстерзингеров и другие театрализованные представления вбирают в себя множество элементов шутовской игры, придающих сатире и пародии игровой, увлекательный характер. Сатирически-карнавальная основа этих представлений близка к народным празднествам. Смех, освобожденный в народном фарсе от прямолинейно высказываемого религиозно-нравственного поучения, звучит открыто, уверенно, направляется к точной цели. Театрализованные представления — сценки, небольшие пьесы и массовые празднества — соответствуют закономерностям поэтики народного театра, основополагающие принципы которой будут подробно рассматриваться во второй части учебника.

Обряды, народные празднества, представления у славянских племен. Народные театрализованные представления и массовые празднества в России XII—XVII веков

Представления и празднества у славянских племен, заселявших территорию Восточной Европы и нашей страны, как и у всех народов мира, связаны с древнейшими обрядами. И здесь изначальными побудительными причинами возникновения обрядов были экономические, социальные и другие условия жизни. Все обряды можно разделить на две большие группы: производственные и бытовые (или семейно-бытовые).

Из числа производственных обрядов у наших предков и их ближайших соседей наиболее яркими были охотничьи, скотоводческие и земледельческие.

Из охотничьих обрядов у народов Сибири дошли до начала нашего века торжественные похороны собак с принесением их в жертву на «медвежьем празднике». Песни, пляски, игры, сценки и состязания, имевшие место на «медвежьем празднике», по мнению ученых, напоминают элементы славянской языческой тризны.

Поскольку охота на медведя не занимала видного места в добывающих промыслах славян, то на Руси была лишь медвежья потеха разных видов: медвежий бой, травля медведя собаками, медвежья комедия и др. Ученых медведей водили скоморохи и просто крестьяне, чаще всего на святках.

Обряды скотоводческие сохранились в очень слабой степени, о них можно судить лишь по скупым намекам. Так, в Белоруссии перед выгоном скота в поле с вечера и всю ночь женщины тайком ткали полотно шириной во всю улицу. Когда рано утром, еще до восхода солнца, начинали выгонять скот, несколько старух стелили это полотно на краю деревни через улицу, и весь скот пропускали через него; затем полотно и остатки кудели сжигали.

Обряды земледельческие сосредоточены вокруг значительных моментов в жизни землепашца — пахоты, посева, созревания хлебов, жатвы. Обряды эти частично перешли в игры, частично, в более позднее время, смешались с христианскими.

Вот пример сохранившегося до XIX века земледельческого обряда.

Когда озимая рожь начинала колоситься (а это в средней полосе обычно бывает в начале или в середине июня), девушки и парни собирались на краю села, становились в два ряда и брались за руки крестообразно. По их соединенным рукам, словно по мосту, шла маленькая девочка, украшенная разноцветными лентами. Каждая пара, которую она проходила, спешила после этого забежать вперед, поэтому мост продолжался до самой ози-

ми. Возле озими девочка соскакивала, срывала несколько колосьев и бежала с ними в село. По дороге ко ржи девушки пели:

Ходит колос по яри,
По белой пшенице,
Где царица шла —
Там рожь густа.
Из колосу осьмина,
Из зерна коврига,
Из полузерна пирог родися,
Родися рожь с овсом,
Живите богато,
Сын с отцом![1]

Сев, сбор урожая и обработка сельскохозяйственных продуктов в обрядах восточных славян воспроизводились в форме песенных диалогов и хоровых фигур.

С момента принятия христианства на Руси служители церкви, борясь с язычеством, одновременно брали под свой контроль и народную обрядность. Церковники преобразовывали, искажали обряды, отражающие производственную деятельность людей, придавая им мистическую, религиозную окраску.

Бытовая обрядность славян в том виде, в каком она доступна современному исследователю, также носит на себе следы ряда напластований: мы наблюдаем в них обрядовые действия внехристианского характера и привнесенные церковью. Так, в свадебных обрядах сохранились следы обычаев умыкания жены, продажи невесты жениху и, наконец, более позднего обычая считаться с волей дочери. Христианская группа действий состоит из юридического акта, оформлявшего момент венчания, которое происходило в церкви.

Выбор невесты или жениха, различные сцены семейной жизни составляли содержание многих хороводных песен. Недаром в народе говорили: «играть песню». Вот как выглядел разыгрываемый эпизод выбора невесты.

Девушки встают в две линии, одна против другой, так что между ними можно свободно пройти. Каждая подает стоящей напротив платок, и все поют:

Пойду, подступлю я под ваш ли город каменный,
Вышибу, вышибу чеботами стену каменну,
Растворю, растворю я широкие воротички,
Выведу, выведу душу красну девицу...[2]

Парень обходит вокруг девиц, потом проходит между ними, отбирая у них платки, берет одну из девушек и уводит.

Выбрав невесту, парень обращается с расспросами о ней к соседям. Оказывается, что «соседушки-собратушки» не хвалят ее. Тогда парень выбирает другую, которую соседи «схвалили», и благодарит их за то, что они женили его.

Древнейшие на Руси из дошедших до нашего времени народных обрядов и представлений связаны также с праздниками сол-

---

[1] Всеволодский-Гернгросс В. История русского театра. Л.—М., 1929, т. 1, с. 119—120.
[2] Морозов П. О. История русского театра. СПб., 1889, с. 20.

нечного года. Два солнцеворота, зимний и летний, делят этот народно-праздничный цикл на две части и служат начальными днями целого ряда праздников. Многие из этих праздников сопровождаются обрядами театрализованного характера и имеют вид особых представлений, «игрищ», с распределением ролей и даже иногда с некоторой костюмировкой.

Первое место в ряду народных празднеств этого цикла у славян занимают святки и колядки (в честь бога плодородия Святовита и бога солнца Коляды) и масленица. Как в Древней Греции Дионисийские игры послужили зародышем народного театра, так в средневековой Западной Европе и у нас на Руси преимущественно из святочных игр выделились и развились элементы народных представлений. Первичной формой театрализации было ряженье, а за ним последовал диалог, дошедший до нас благодаря песням и причитаниям.

Обычными и наиболее распространенными у нас типами ряженья были фигуры животных — волков, лисиц, журавлей, медведя и козы. Часто мужчины рядились женщинами и наоборот. Рядились и разбойниками или цыганами. Иногда ряженых называли *окрутниками* — от слова *окрутиться* (какой-нибудь одеждой), т. е. перерядиться. Чаще всего ряженые разыгрывали небольшие сценки незатейливого содержания. Представление заканчивалось хоровой песней.

В Новгородской области ряженые назывались *кудесниками,* а их шутки и представления — *ку́десами.*

Еще в середине прошлого века в Архангельской области «водили барина», т. е. ходили из дома в дом, разыгрывая комическую бытовую сценку. Действующими лицами в этом представлении, дававшемся на вечеринках, были барин, купчина (он же и палач), свита купчины, состоящая из «жеребца», «быка» и «удивительных людей» (всю эту свиту изображали мальчишки, вымазанные сажей). В представлении также участвовали «просители» и «ответчики» в разных шутовских нарядах.

После небольшого вступления начиналась *комедь.* Начиналась она с обращения барина: «Здравствуйте, миряне! Все ли у вас ладно, нет ли ссор каких? Барин разберет». Подходили истцы и ответчики, шел шутовской суд. Виновных барин отсылал к палачу, который бил их ременкой с разными прибаутками. После суда барин обращался к купчине с вопросом: «Нет ли продажного жеребца?» — «Есть»,— говорил купчина. «Дорог ли?» — «Сто рублей деньгами, сорок амбаров сушеных тараканов» и т. д. Представление заканчивалось хоровой песней, во время которой «панья» ходила по комнате, взявшись руками за концы платка.

Это игрище представляло собой не что иное, как вариант святочной (детской) игры в «царя», где выбранный царь также творит суд и расправу и дает своим слугам разные шутовские приказания. Нередко это носит не просто шутовской, а и сатирический характер.

Из диалогов и шуточных сцен, которые входили в святочные игры, можно отметить дошедший до XIX века разговор доктора с больным:

— Ты кто?

— Я доктор-лекарь, из-под каменного моста черт-аптекарь. Ко мне приходят на ногах, а увозят на санях... Что у тебя болит?

— Виски.

— Сожать твои виски в тиски, голову сделать лепешкой, приложить пластырю немножко, рюмку водки поднести да по затылку поленом огрести...[1]

Носителями комизма в этих веселых сценках чаще всего являлись «дубоватые» мужики, сварливые бабы, всевозможные «дурацкие» персонажи; эти маски давали возможность нарисовать сатирическую жизненную картинку, свидетельствующую об отношениях между власть имущими и простонародьем. Подобные же игры и представления приурочивались и к масленице — празднику, который имеет много общего со святками.

Масленичные празднества состояли из трех моментов: «позывания» (или «покликания») масленицы, собственно празднования и проводов.

Наибольший интерес представляют собой «Проводы Масленицы». Обычно для этого устраивались «поезда» из подвод. Оформление таких поездов в каждой местности было разное. В Ярославской губернии, например, на каждую лошадь сажали вершника (верхового), в рубище и выпачканного сажей. Один вершник держал большой кнут, другой — метлу и т. д. На шею, на рукава — везде им привязывались коровьи колокольчики и разные погремушки.

На одной из подвод устраивалась рогатая кибитка, увешанная вениками, в которую сажали пьяного человека, облитого пивом, запачканного сажей и в рубище. Около него стоял бочонок с пивом, напротив — сундук со съестными припасами. Этот человек и изображал собой Масленицу. Весь поезд означал, что Масленица едет домой.

Свита упрашивала Масленицу погостить хоть один денек. Но Масленица не соглашалась, говоря, что ей нужно ехать в Ростов на ярмарку, и поезд уезжал в другое селение...

В некоторых селениях, помимо поезда из подвод, на масленицу «водили кобылу», т. е. делали «коня» и с ним ходили по деревне.

Другим масленичным обрядом была игра «в городок». Этой игре принято придавать символическое значение и понимать ее как обрядовое воспроизведение борьбы весны с зимой.

На Украине и в Белоруссии существовал обычай «волочить колодку» или «колодия». «Колодия» изображал ряженый мальчик. Колодка же — это полено, которое привязывали парню к ногам и так заставляли его ходить в наказание за то, что он не женился. Местами колодку рядили. Крестьяне говорили: в поне-

---

[1] Морозов П. О. История русского театра. СПб., 1889, с. 10.

дельник колодка родилась, во вторник крестилась, в среду справляют крестины, в четверг она умирает, в пятницу ее хоронят, а в субботу плачут.

Колодка приводит нас к новому, по сравнению со святочным, обрядовому приему, а именно к изготовлению чучела. Чучело чаще всего делалось из соломы, иногда из дерева. Изображало оно Масленицу в виде женщины или мужчины.

Иногда провожавшие Масленицу делились на два хора и выступали с песнями. Первый хор пел:

Ма́сленка, ба́стенка,
Широкая масленка,
  Ой, ладушки-ладу,
  Широкая масленка!
Блинами богатая,
Пивом тароватая,
  Ой, ладушки-ладу,
  Пивом тароватая!
Пошто села в сани,
Не гуляешь с нами?
  Ой, ладушки-ладу,
  Не гуляешь с нами?

Второй хор подхватывал:

Масленка, масленка,
Погулёна масленка!
  Ой, ладушки-ладу,
  Погулена масленка!
Гостья погостилася,
С зимушкой простилися,
  Ой, ладушки-ладу,
  С зимушкой простилися.
С крыши капели,
Грачи прилетели,
  Ой, ладушки-ладу,
  Грачи прилетели!
Воробьи чирикают,
Они весну кликают,
  Ой, ладушки-ладу,
  Они весну кликают!

В ответ провожающим Масленица со свитой поет:

Я гуляла с вами,
Теперь села в сани,
  Ой, ладушки-ладу,
  Теперь села в сани.
Пела и плясала,
Больно я устала,
  Ой, ладушки-ладу,
  Больно я устала.
Кончилось веселице,
Беритесь за делице,
  Ой, ладушки-ладу,
  Беритесь за делице.
Направляйте сошеньку
Выехать на пашенку,
  Ой, ладушки-ладу,

Выехать на пашенку.
А со мной проститеся,
Пивом угоститеся,
Ой, ладушки-ладу,
Пивом угоститеся [1].

Очень распространенным был обычай сжигания соломы, которую вытряхивали из зимних матрацев за околицей. Это называлось «жечь масленицу».

Поздним весенним календарным праздником является Троица. Этот христианский по названию праздник по существу и по форме ничем не отличается от старейших языческих празднеств. На Руси он слился с древнеславянским *семиком*. Семик знаменовал собой завершение весенних полевых работ, включал в себя обряды поминок по умершим родичам, поклонения духам предков, растительным духам, якобы влияющим на урожай, на приплод скота, на здоровье и благополучие людей.

К летним календарным праздникам относятся праздники Ивана Купалы и Ярилы (в честь солнечных божеств Купалы и Ярилы).

Из участников народных игр и представлений издавна выделялись *потешники,* или *скоморохи*. Происхождение слова *скоморох* не выяснено, но в понятийном плане оно, несомненно, обозначало любого исполнителя на праздничных представлениях, будь то музыкант, канатоходец, ряженый, затейник и т. д.

Первое упоминание о скоморохах относится к XI веку, ко времени расцвета Киевской Руси. Появилось же скоморошество значительно раньше. Народная молва приписывала искусство скоморохов былинным богатырям. Вот как обращается в одной из былин Владимир Святославич к Добрыне Никитичу:

Ай ли, мала скоморошина!
За твою игру за великую,
За утехи твои за нежные
Без меры пей зелено вино.

В период первобытнообщинного строя, вероятнее всего, игрища и представления скоморохов содействовали родовому и племенному сплочению. При феодализме, судя по фрескам Софийского собора, функции части скоморошества изменились: скоморохи становятся профессиональными развлекателями при дворцах князей и феодалов. Но есть все основания считать скоморошество в основе своей связанным с массами народа. Одним из видов выступлений скоморохов был *глум* (сатира). Не случайно Рязанская кормчая (XII век) именует скоморохов *глумцами,* т. е. насмешниками. В дни народных восстаний глум скоморохов всегда носил атифеодальный и антиклерикальный характер.

О ненависти, которую питали церковники к искусству скоморохов, свидетельствуют многочисленные записи летописцев.

[1] Русское народное поэтическое творчество. Хрестоматия. М., 1971, с. 21.

Скоморохов, как и ремесленников, в народе называли «веселыми людьми», «хитрецами» музыкальных искусств, пляски и т. д. Но так как их искусство было связано с крестьянскими массами и ремесленным людом, то, с точки зрения феодалов и духовенства, это делало их мастерами не просто бесполезными, но идеологически вредными, опасными. Скоморохи всегда выражали отношение народа к действительности, в частности и к власти. Именно поэтому представители церкви ставили скоморохов рядом с волхвами и ворожеями и вели такую же непримиримую борьбу с их представлениями, играми, сценками, как и с остатками языческих верований. Духовенство пыталось убедить народ в том, что, совершая «бесовские действа», «бесовские игрища и позорища», «сатанинские игры», «бесовские душепагубные потехи», они «бесовское и кумерское личат, косматые и иными бесовскими ухищрениями содеянные образы надевающе...», что они нечестивые, язычники, и в будущем «изыдут смехотворцы и глумотворцы в вечный плач», души их пойдут в муку вечную[1]. И тем не менее скоморохи слагали песни о народных героях и всячески осмеивали бояр, воевод и попов.

Бунтарские идеи нашли яркое выражение в скоморошьей былине «Путешествие Вавилы со скоморохами». В былине рассказывается о том, как «веселые люди» вместе с крестьянином Вавилой пошли «переигрывать» злого царя Собаку. От игры скоморохов и Вавилы владения царя-собаки «сгорели с краю и до краю» — и «посадили тут Вавилушку на царство».

В подобных концовках выражались чаяния народа, его надежды на справедливость и лучшую жизнь (то же мы наблюдаем и в народных сказках).

Свадебные, колядские, купальские обряды и даже тризны не обходились без участия скоморохов. Игра на музыкальных инструментах — замрах (или зурнах), домрах, гудках, трубах, шутовские песни, целые сцены с распределением ролей между членами скоморошьей артели, в том числе сцены с ряженьем в звериные шкуры или надеванием масок *(харь, скуратов)* — таковы были занятия «глумотворцев», таков репертуар, или, употребляя подлинное выражение, *промысел* скоморохов.

Характер выступлений скоморохов первоначально не требовал объединения их в большие группы. Для исполнения сказок, былин, песен, игры на инструменте достаточно было даже и одного исполнителя. И радиус действия скоморохов был сначала небольшим. Но по мере развития феодализма и закрепощения основной массы населения скоморохи надолго уходят из родных мест на промысел, бродят по русской земле в поисках заработка, переселяются из деревень в города, где обслуживают уже посадское население. А к XVI веку скоморохи стали объединяться в «ватаги» — своеобразные артели наподобие украинских певческих

---

[1] Виноградов Н. Народная драма.— В кн.: История русской литературы. М., 1908, т. 1, с. 381—382.

гуртов, объединений узбекских масхарабазов и пр. Появляется сословие оседлых городских скоморохов.

Расцвет скоморошества относится к XVII веку — ко времени крестьянских войн под предводительством Ивана Болотникова и Степана Разина, ко времени городских бунтов посадского люда. В их творчестве этого периода отразилось усиление активности народных масс, их антифеодальной борьбы.

Помещик в скоморошьих играх всегда изображался толстяком с огромным брюхом. Двое из скоморохов в лохмотьях гоняли его из стороны в сторону прутьями, а остальные кричали: «Добрые люди, посмотрите, как холопы из господ жир вытряхивают». Выходил купец, начинал считать деньги, а другие скоморохи начинали теребить его, выгребая из-под его руки деньги и приговаривая: «Побрал с народа товар: делись с нами, с голытьбой».

В другом скоморошьем игрище, когда «воевода» баранился, двое скоморохов садились ему на плечи и начинали тузить, приговаривая: «Ой, боярин, ой, воевода! Любо тебе было поминки брать да людей невинных обижать!.. Ну-ка, брат, веди нас на расправу с самим собой».

К скоморошьим представлениям относится также и народный кукольный театр. Герой кукольной комедии назывался по-разному — Ваня, Петр Петрович, Петр Иванович; на юге России — Ванька Рататуй или Ванька Рю-тю-тю. Иногда называлась фамилия Уксусов или Самоваров. Но самым распространенным именем кукольного героя было имя *Петрушка,* под которым он вошел в число классических образов, рожденных народным гением. Образ Петрушки, его заботы и стремления были близки и понятны каждому зрителю народной комедии. Здесь под личиной комического простака скрывался лукавый и насмешливый ум.

М. Горький писал о Петрушке: «Это непобедимый герой народной кукольной комедии, он побеждает всех и все: полицию, попов, даже черта и смерть, сам же остается бессмертен. В грубом и наивном образе этом трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что в конце концов именно он преодолеет все и всех»[1].

В 1649 году царь Алексей издал специальный указ, направленный против скоморошества. В нем приказывалось «гусли, домры, волынки и другие бесовские сосуды, а также хари отбирать, жечь».

Однако никакие запреты не могли вытравить в народе любовь к традиционным праздникам и театрализованным представлениям, к озорным скоморохам и к Петрушке. Популярными зрелищами и потехами горожан и сельских жителей были по-прежнему пляски дрессированных медведей, петушиные бои, состязания ручных голубей, игры и гулянья, а также кулачные бои прославленных своей силой и ловкостью бойцов.

Что касается литургических действ и представлений, то в России они не получили такого развития, как в странах Западной

---

[1] Горький М. Собр. соч. М., 1953, т. 24, с. 494.

Европы. Унаследованный Россией от Византии более строгий чин богослужения и более активная борьба православных церковников с язычеством не давали возможности проникнуть в богослужение мирским и комическим элементам. Обряды, которые заключали в себе некоторую театрализацию,— это «умовение ног» и «цветоносие» (или «шествие на осляти»), которое совершалось в вербное воскресенье. Более смелую попытку совмещения церковного действа с кое-какими бытовыми элементами представляет так называемое «пещное действо», которое совершалось в церкви перед Рождеством. Но и это действо, показывающее могущество бога, спасшего своих слуг от страшной смерти, во второй половине XVII века было прекращено.

В представлениях духовных и светских учебных заведений XVI—XVII веков между действиями так называемых «школьных пьес» разыгрывались *интермедии,* или *междудействия, междувброшенные игрища,* обычно представлявшие собой сцены из народного быта, героями которых выступали крестьяне и другие жители сельских мест.

В начале XVIII века, выполняя требование Петра I, «школьный театр» создает целый ряд представлений, отражающих политические события современности.

Так, взятие русскими шведской крепости Нотебург (1703) было торжественно отмечено слушателями Славяно-греко-латинской академии постановкой «триумфального действа» под названием «Торжество мира православного».

Разгром шведской армии под Полтавой был отмечен постановкой действа «Божие уничижителей гордых уничижение» (1710). В представлении были аллегорически показаны враги России: хромой лев (шведский король Карл XII, раненный в ногу под Полтавой) и гидра (Мазепа). Смысл представления помогали понять надписи, сопровождавшие появление персонажей. Так, хромой лев появлялся с надписью «Хром, но лют»; гидра имела надпись «Лютею и не хромаю». Затем надписи менялись. Лев появлялся уже с такими словами: «Изменою погибаю». «И аз такожде»,— гласила надпись на змии, «злобу знаменующем». «Орел российский» имел надпись: «И хромых, и лютых, и нелютых смиряем» и т. д.

В начале XVII века московские приказные служители и студенты на святках и во время масленицы устраивали публичные представления — в сараях и других помещениях. Представления этих «охочих комедиантов» по народному обычаю назывались *игрищами.* В это время слово *игрище,* или *игралище,* наряду со старым обрядовым значением приобретает новое — становится определением всякого рода народных театрализованных представлений. В документах допетровской Руси различаются *игрища народные* и *игры скоморошьи,* очевидно, представлявшие собой разные явления. Поэтому нельзя выводить, как это иногда делается, русский народный театр целиком из искусства скоморохов. Русский народный театр вырос из самой народной жизни, из народ-

ного мировоззрения, народной эстетики, а искусство скоморохов составляло только часть народного театра.

И «театр разных чинов людей» XVIII века, несомненно, продолжал традиции народных праздничных игрищ. Возникнув как элемент языческой обрядности, игрища постепенно развиваются в сторону непосредственно драматического представления. Характерными чертами большинства дошедших до нас игрищ XVII века являются социальная сатира, с одной стороны, близость к жизни, достоверный ее показ — с другой. К таким народным представлениям относятся «Игрище о боярине», «Барин и Афонька», «О мнимом барине».

В пьеске о мнимом барине мужицкий староста так обращается к барину: «Здорово, барин-батюшка, синей жеребеч, Михайло Петрович! Я был на Нижегородской ярмонке, видел свинью вашей породы, да вашу барску шкуру продал, на вашу милость остался хомут очень прочён...»

К царю народный сатирический театр относился столь же насмешливо и непочтительно. Особенно силен сатирический элемент в игрищах «Царь Соломон и Гаер» и «О стариках-гробокопателях».

Полуглухих стариков-гробокопателей зовут к царю:

Скороход:
Васька-старик, к царю.
1-й старик:
К какому косарю?
Скороход:
Да не к косарю, а к царю.
1-й старик:
Скажи, что дома нету. Сегодня праздник. Мы загуляем.
Скороход:
Василий Иванович, к царю за наградой...
1-й старик:
Ага-ага, как пришло туго,
Так и Василий Иванович.
А за каким виноградом!..[1]

Параллельно со «школьными» интермедиями — или, как считают некоторые исследователи, еще и до них — существовали интермедии народные, «раёшные». Иногда эти интермедии представляли собой монолог, чаще диалог. Большинство из них, как и игрища, носили сатирический характер, а сатира имела четкую социальную направленность.

Вот, например, как комментировал раёшник (в середине XIX века) показываемые им картинки:

«...Я вам буду спервоначально рассказывать и показывать иностранных местов, разных городов, городов прекрасных: города мои прекрасные, не пропадут денежки напрасно; города мои смотрите, а карманы берегите.

— Это, извольте смотреть, Москва — золотые маковки, Ивана Великого колокольня, Сухарева башня, Успенский собор, 600 вышины, а 900 ширины, а

[1] Ончуков Н. Северные народные драмы. СПб., 1911, с. 20.

немножко поменьше; ежели не верите, то пошли поверенного,— пускай поверит да померит.

— А это вот, извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать, город Париж, поглядишь — угоришь; а кто не был в Париже, так купите лыжи: завтра будете в Париже...

— А это извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать, как князь Меньшиков Севастополь брал: турки палят все мимо, да мимо, а наши палят — все в рыло да в рыло; а наших бог помиловал: без головушек стоят, да трубочки курят, да табачок нюхают, да кверху брюхом лежат...»[1]

Объектами насмешек в народных интермедиях были те же персонажи, что и в игрищах: «голому барину» игрищ в интермедиях соответствовал Шляхтич; Афоньке, «малому», слуге и старосте — Херлекин. Имя это происходит от имени популярного персонажа итальянской комедии масок. Благодаря популярности, а также сходству основных черт образа Арлекина и образов излюбленных персонажей русской народной драмы, имя Арлекина перешло к герою русской интермедии.

В одной из интермедий Херлекин выступает в образе хитрого слуги, который смеется над важным барином-шляхтичем:

Шляхтич:
Есть ли что есть?
Херлекин:
Было бы на что сесть.
Шляхтич:
Я спрашиваю, готовил ли ты что?
Херлекин:
А вам, сударь, на что?
Шляхтич:
Дурак, я еще не обедал.
Херлекин:
А я уже отобедал.
Шляхтич:
Так ты, знать, все и съел?
Херлекин:
Да, что приспел.
Шляхтич:
Нет ли какой ушки?
Херлекин:
Есть две целые кадушки.
Шляхтич:
Каналья, да то, знать, помои...

В другой интермедии слуга, который идет на зов своего барина, берет в руки дубину и говорит:

Бывает, с тобою побранюся,
Так ею и оборонюся...

В интермедии о судье дано пародийное изображение суда. Херлекин приходит в суд и подает судье жалобу, пародирующую приказно-бюрократический, «казуистический» стиль официальных бумаг: Херлекин жалуется на мух, не дающих ему покоя и учиняющих «буйство». Разобрав дело, судья выносит резолюцию,

---

[1] Русское народное поэтическое творчество. Хрестоматия. М., 1971, с. 308.

которая разрешает истцу бить мух самому всюду, где он их увидит. Херлекин начинает бить палкой судью и секретаря, крича, что бьет мух: «Я уже многих убил... Ах-ха, ох-хо!», и прогоняет судей.

Представление интермедий часто завершается появлением Гаера — одного из постоянных персонажей народной сатиры.

Таким образом, элементы обрядности и театрализованных представлений у славянских племен связаны непосредственно с производственной деятельностью или с семейным и племенным укладом.

Религия взяла под свой контроль большинство народных обрядов и празднеств. Но, несмотря ни на что, элементы народных театрализаций, действований во время празднеств на святках, на масленице и т. д. продолжают развиваться в социально-критическом и сатирическом направлениях. В допетровские времена и позже это наиболее полно проявлялось в игрищах, интермедиях, в искусстве скоморохов, в кукольном театре Петрушки.

Театрализованные представления XVIII века. Городские массовые гулянья, балаганные и другие представления XIX века.

Социальная жизнь России конца XVII — начала XVIII века отмечается усилением роли придворной аристократии и дворянства. Именно эти социальные группы создают и организуют своеобразные празднества, шествия и театрализованные действования — *потехи*.

Начало потешному действу было положено при Димитрии Самозванце. Потехи чередовались иногда с «ломанием копий», т. е. с турнирами типа рыцарских. Потехи Самозванца были затем повторены и продолжены Петром I.

«Потехой» в дореволюционной России называли и пляску, и гимнастические забавы, и сказывание сказок, и проделки ученых животных. Потехами называли и всевозможные диковинки, привозившиеся иностранцами.

С детского возраста Петра начинаются *воинские потехи*, которые, как известно, положили начало регулярному войску, Петровская эпоха характерна, как мы сказали бы сегодня, театрализацией быта. Здесь и общественные собрания — ассамблеи, и куртаги, и гулянья в Летнем саду, и празднества по поводу закладки корабля, и вереница всевозможных торжественных шествий, катаний на лодках.

Одно из наиболее распространенных празднеств этого времени — *маскарады*. Маскарады времен Петра I отличались своими масштабами и антирелигиозным характером. Независимо от времени года они справлялись под открытым небом. Главной частью

их были маскарадные процессии: сухопутные (пешие и ездовые) и водные.

Основных участников было до тысячи человек и сотни сопровождающих этот «поезд». Участники распределялись по группам (или номерам) в зависимости от задания. Впереди номера шла подгруппа мужская, позади — женская. В каждой из них была своя центральная фигура, окружение или свиту которой и составляла группа. Центральными фигурами были Бахус, Нептун, Сатир и другие греческие и римские божества. Священнические маски были представлены князем, папой, кардиналами, аббатами. Певчие выступали в «халдейских» костюмах. Сам Петр и царица всегда одевались либо в крестьянские, либо в солдатские костюмы.

Так, в 1715 году был устроен грандиозный свадебный маскарад, на котором пародийно венчали «князя-папу». Все комические фигуры были снабжены музыкальными инструментами: гудками, балалайками, скрипками, колокольцами, трещотками и пр. Гостей на маскарад приглашали отборные заики. «Молодые» (только по роли, а не по возрасту) были обвенчаны девяностолетним священником. В церковь и обратно процессия шла с шутовской музыкой под колокольный звон всей Москвы. «Патриарх женится, да здравствуют патриарх с партриархшей!» — кричал народ. «Так издевалась над патриархом толпа, еще недавно глубоко его чтившая»,— замечает один из историков. Князя-папу (его роль исполнял князь Бутурлин) венчали в полном папском облачении. Молодым было устроено брачное ложе в большой деревянной пирамиде, изнутри освещенной свечами. Ложе было убрано хмелем, а по сторонам стояли бочки с вином, пивом и водкой.

К этому же раздряду явлений можно отнести и маскарадную свадьбу шута Анны Иоанновны Голицына. Был выстроен особый ледяной дом и организован знаменитый «всешутейший, всепьянейший собор», на котором читался специальный указ князя-папы. Затем были устроены пародийные похороны, обряд «шествия на осляти» и многое другое.

При Петре I и его преемниках сочинялись все новые шутовские обряды. Сценарий одного из них — обряда избрания и «поставления» в папы — был составлен во всех подробностях и написан самим царем. Чин избрания состоял в комическом свидетельствовании кандидатов «крепким осязанием», «аще совершенное естество имеют». После этого происходила баллотировка с помощью «козловых яиц». Избранного одевали в папскую мантию, и плешивые несли его на головах на папский престол при пении «Многия лета...». Наконец его сажали в ковш и опускали в чан с пивом и вином. «Поставляющий», участвуя в одном из диалогов, говорил: «Пьянство Бахусово да будет с тобою. Како содержиши закон Бахусов и во оном подвизаешься? Тако да будет кружиться ум твой, и такие круги разными видами предстанут очесам твоим от сего во все дни живота твоего... Тако да будет дрожати руце твои во вся дни жизни твоей...»

Такого рода обряды-пародии, маскарады и шествия, безусловно, преследовали и серьезную общественно-политическую цель. В них выражались широко развивавшееся в ту пору вольнодумство и борьба с церковной властью, которую осуществлял Петр I в своей внутренней политике.

Но в целом, по сути своей, эти празднества-представления, обряды и потехи никак не отражали коренных интересов народа, который и участвовал-то в них пассивно, лишь как зритель.

Драматургия рассмотренных потех основывалась на тех же принципах, что и народные обрядовые игры и театрализованные представления. И пародирование похорон, посвящений в сан, и разыгрывание свадебных эпизодов — все это испокон веков игралось во время календарных празднеств. И тем не менее петровские празднества, устраиваемые «под народные», не были таковыми. Народ России жил другой жизнью, другими интересами и мыслями. Дворянство крепло и все более закрепощало народ, в среде которого нарастал протест.

В то время когда еще продолжались начатые Петром дворянские потехи и празднества — при его преемниках, в народной среде создается своя группа представлений, свой народный театр.

Игрища, интермедии, кукольный театр продолжают развиваться и в XVIII—XIX веках, но наибольшее распространение в народном искусстве получают героические действия. В них ярко проявлялись симпатии народа к активным выразителям его стихийного протеста против экономического и социального угнетения. К этой группе представлений относятся: «Лодка» (в различных ее вариантах), «Стенька Разин», «Женитьба Пугачева на Устине Кузнецовой», «Кутузов и Наполеон», «Как француз Москву брал».

«Лодка» принадлежит к числу наиболее крупных явлений народного репертуара. Фольклористы XIX века отнесли ее к «разбойничьему фольклору». Однако разбойничество и являлось в то время одной из форм неорганизованного, стихийного протеста народа против крепостнического гнета. В этом плане характерна сцена расправы «разбойников» с помещиком: она близка к народному игрищу о воеводе-боярине.

Эсаул. Дома ли хозяин? Кто здесь живет?
Помещик. Богатый помещик.
Эсаул. Тебя-то нам и надо! Рад ли ты нам, дорогим гостям?
Помещик. Рад.
Эсаул. А как рад?
Помещик. Как чертям!
Эсаул (*грозно*). Как, как? Повтори!
Помещик (*дрожащим голосом*). Как милым друзьям.
Эсаул. Ну, то-то же!..

Затем разговор продолжатся с атаманом:

Атаман. Деньги есть?
Помещик. Нет.
Атаман. Врешь, есть!

Помещик. Тебе говорю — нет.
Атаман. Эй, молодцы, жги, пали Богатого помещика![1]

Стремление к созданию представлений героического плана, которые отвечали бы нараставшей революционности масс, проявилось в пополнении репертуара народного театра пьесами героико-патриотического содержания на исторические темы. Так, после окончания войны 1812 года долгое время игралась народная драма «Как француз Москву брал». Позднее она была записана исследователем со слов старого крестьянина, бывшего солдата.

Французы изображены в этом представлении резко отрицательно. И «Царь Наполеон», и «Генерал Коленкур» показаны в нем как жестокие и коварные люди. На этом фоне выделяется героизм и патриотизм русского народа. В представлении действовали генерал Потемкин, старик-гробокопатель и его жена и другие персонажи народной драмы. О подвигах русских людей рассказывали «Царю Наполеону» его приближенные.

Хотя исторические события, составляющие содержание драмы «Как француз Москву брал», были очень близки ко времени ее создания, тем не менее стилистически представление полностью примыкает к традиции фольклорных игрищ XVIII века. Оно состоит из сменяющихся диалогов, в большинстве случаев с участием Наполеона. Основной конфликт заключается в том, что Наполеон принуждает генерала Потемкина изменить родине, но Потемкин отказывается и гибнет из-за верности своим убеждениям. Эта ситуация тождественна конфликту многих представлений народного репертуара, в частности «Комедии о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе»[2].

Сближает действо «Как француз Москву брал» с народными пьесами XVIII века и наличие интермедий с гробокопателями и доктором. «Царь Наполеон», как и все цари народного репертуара — царь Ирод, Царь Максимилиан, царь Мамай и король Саксонский («Комедия о Индрике и Меленде»), является воплощением различных пороков: злости, гордости, коварства.

Но наиболее популярным и любимым представлением народа была «Комедия о царе Максимилиане».

В состав «Царя Максимилиана» вошли как игрища («Барин и слуга»), так и интермедии («Голландский лекарь и славный аптекарь» и др.), а также антицерковные пародийные сценки в духе «Службы кабаку» и кощунственных отпеваний. Ко всему этому присоединяется использование шуток, прибауток, метких и соленых словечек, народных песен, «жестоких» романсов и т. п.

Вот как описаны «обстановка и принадлежности», необходимые для разыгрывания народной комедии «Царь Максимилиан»:

---

[1] Русское народное поэтическое творчество. Хрестоматия. М., 1971, с. 330—331.

[2] Народные представления такого типа иногда назывались хоромным действом или трагическим балаганом.

Обыкновенная комната, где какая есть, даже простая крестьянская изба. Посреди ее становят разукрашенный в виде кресел трон царя Максимилиана. Для него же корона, скипетр и держава на золотом блюдце, оклеенные золотой и серебряной бумагой. Железные кандалы для Адольфа. Молот для кузнеца. Табакерка для гробокопателя.

А вот начало самого представления:

Явление 1-е

В центр комнаты выходит Скороход и, запыхавшись от быстрой ходьбы, говорит.

Скороход:

Здравствуйте, господа сенато́ры,
Не сам я к вам прибыл сюда,
А прислан из царской конторы.
Уберите все с этого места вон,
А здесь постановится царский трон.
Прощайте, господа.
Сейчас сам царь будет сюда.

Уходит. На круг выходят сенаторы: царская стража и воины.

Явление 2-е

Входит царь Максимилиан и обращается к публике.

Царь Максимилиан:

Здравствуйте, господа сенато́ры,
Я пришел из царской конторы,
За кого вы меня считаете:
За императора русского
Или короля французского?
Я не император русский,
Не король французский,
Я есть грозный царь ваш Максимилиан,
Силен и по всем землям славен
И многою милостью своею явен.

Взглядывает на приготовленный для него трон и обращается ко всем окружающим, указывая на него рукою.

Воззрите на сие предивное сооружение,
Воззрите на сие великолепное украшение,
Для кого сия Гpановита палата воздвигнута
И для кого сей царский трон
На превышнем месте сооружен?
Не иначе, что для меня, царя вашего.
Сяду я на оное место
И буду судить своего непокорного сына Адольфа.

Садится на трон, грозно оглядывает всех вокруг и кричит что есть мочи.

Верные мои нелицемерные пажи,
Представьте скоро перед троном своего монарха!..[1]

В этой динамичной, полной озорства и народного лукавства экспозиции нельзя сегодня не увидеть того, что называется «очуждением», помогающим и драматургу и актеру более определенно и социально остро выражать свое отношение к реальным явлениям, отраженным в театральном действии.

---

[1] Русское народное поэтическое творчество. Хрестоматия. М., 1971, с. 309—310.

Идейная и тематическая направленность народной анонимной драмы в многочисленных ее вариантах, выразительность отдельных ее сцен и элементов позволяют проследить процесс формирования, «вызревания» в недрах самодеятельного народного искусства основных черт самобытной национальной драматургии.

С развитием капитализма в России в конце XVIII — начале XIX века изменяются экономические и социальные условия. Бóльшая производительность вольнонаемного труда приводит в конце концов к законодательной отмене крепостного права. Этот момент стал началом роста пролетариата. Передовая, революционно настроенная интеллигенция стала вооружать рабочий класс для борьбы. А «благонамеренная» часть интеллигенции вместе с правительством стала насаждать старый лозунг «самодержавия, православия и народности».

Во второй половине XIX века дело «воспитания» рабочей массы, народных «низов», дело внедрения благонамеренности правительство и буржуазия взяли в свои руки через такие организации, как «Общество грамотности», «Попечительство о народной трезвости», и многие другие. Конец XIX века характеризуется быстрым и почти повсеместным умиранием так называемого «низового» (народного) театра и появлением театра псевдонародного. Строя «народные дома» и помещения для любительских театральных коллективов, власти добивались того, чтобы рабочие, посещающие эти дома, меньше думали о политике и больше ценили заботу о них «дирекции».

Объединяющей формой обрядовых, церковных и государственных праздников со второй четверти XIX века становятся *массовые гулянья* и *ярмарки*. Массовые гулянья были для народа своеобразной отдушиной, реакцией на жестокость и нелепость господствующих порядков. Главными народными элементами этих гуляний были веселье и смех, дававшие людям возможность сообща высмеивать социальное зло. Традиционная основа народных представлений — сатира — была направлена на те условия, в которых повседневно жили и трудились участники гулянья.

Массовое гулянье в ярмарочные или праздничные дни представляло собой большое игровое действие, одну из разновидностей театрализованного празднества, и вместе с тем оно являлось средоточием всевозможных цирковых, балаганных и театральных представлений. Массовость и масштабность гуляний обеспечивались особой их организацией и спецификой построения. Обычно они состояли из трех элементов, трех линий: первая линия — *панорамщики* (зазывалы), вторая — *балаганы* (т. е. зрелищные помещения), третья — *аттракционы*. Живость гуляний усиливалась деятельностью заводил, благодаря всевозможным затеям и играм.

Из традиционных развлечений на гуляньях и ярмарках устраивались ледяные горы, качели, кулачные бои. Здесь же находили себе место великаны, карлы, монстры, «бородатые женщины»,

безрукие, умевшие действовать ногами, эквилибристы и другие мастера, удивлявшие народ своими «фокусами-покусами», цирковыми номерами.

Параллельно с основным представлением — будь то механическая смесь номеров разного характера, как в цирке, или целая пьеса в балаганном театре в виде своеобразных интермедий — в XIX веке получили распространение выступления клоунов и балаганных дедов. «Балаганные деды» (продолжатели мастерства скоморохов) — один из немногих, но зато очень ярких элементов народного театра в балаганных ярмарочных представлениях.

Сатирическим в своей основе был также репертуар раешников, обязательных участников народных гуляний. Еще в середине XVIII века *райки* (или *панорамы, косморамы*) приобрели на гуляньях под качельными горами широкое распространение. Показ картинок, вставленных в глубине ящика с увеличительными стеклами, сопровождался забавными пояснениями, излагавшимися рифмованной прозой.

Среди раешников большой известностью пользовался бывший крепостной одного из орловских помещиков Иван Рябов. Старейший устроитель русских народных гуляний. А. Я. Алексеев-Яковлев записал фрагмент райка Рябова на нижнегородской ярмарке:

А вот, извольте видеть, город Рим,
Дворец Ватикан —
Всем дворцам великан!
А живет в нем римский папа,
Загрёбистая лапа!

А вот город Париж,
Как туда поедешь — тотчас угоришь...
Наша именитая знать
Ездит туда денежки мотать:
Туда-то едет с полным золота мешком,
А оттуда возвращается без сапог пешком...[1]

Большое значение на ярмарочных гуляньях имела праздничная необычность обстановки, яркость, красочность. Приходя на гулянье, человек как бы окунался в другой мир, сказочный, сверкающий обилием красок, в мир, и эстетически отличающийся от обычной обстановки.

Однако власти оказывали постоянное давление на традиционные народные празднества. В результате массовые народные гулянья и ярмарочные представления постепенно утрачивают традиционно вольнолюбивый характер, превращаются в типичные мелкобуржуазные городские празднества развлекательного характера. Множество шествий, «потех», маскарадов, «новых обрядов» и празднеств, организуемых духовенством и дворянством, не отражают мыслей и чаяний народа. В этих празднествах и представлениях городское население принимает лишь пассивное участие.

[1] Кузнецов Е. Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. Л., 1948, с. 56.

В то же время следует подчеркнуть, что народные игрища, интермедии и другие виды представлений продолжают развиваться, несмотря на давление церкви и царской власти, отражая симпатии народа к активным выразителям его стихийного протеста против экономического и социального угнетения, а также патриотические чувства народа.

Театрализованные празднества французской буржуазной революции (1789—1794)

В первые же дни французской буржуазной революции поднимается волна массовых празднеств, которые сопровождают все главные этапы развития революционной борьбы буржуазии и народа с остатками феодального строя.

Сначала процессии устраиваются в Версале по традиционному церемониалу старого режима. Накануне открытия Учредительного собрания (4 мая 1789 г.) депутаты приглашались герольдами. По традиции они извещали о предстоящем событии на всех площадях и перекрестках, призывая принять участие в общей процессии, присутствовать при торжественной обедне и т. д.

Но уже 15 июля 1789 года депутаты третьего сословия открывают первый поистине всенародный праздник, совершая свой торжественный вход в Париж в сопровождении народа-победителя. Сдержанное поведение народа сменяется теперь приветственными, ликующими криками, к которым присоединяются грохот барабанов и звуки музыки. Музыка (уже не церковная, а военная) и барабанная дробь сливаются с грохотом пушечных выстрелов, сопровождающих церемонию торжественной присяги депутатов. Так начинается новая эра празднеств.

27 декабря 1789 года победивший народ Франции празднует «День знамен» вновь сформированной Национальной гвардии.

14 июля 1790 года устраивается «Празднество Федерации», посвященное годовщине взятия Бастилии. На Марсовом поле были сооружены трибуны, триумфальные арки в античном стиле, через Сену перекинули понтонный мост, а посредине поля был воздвигнут «Алтарь Отечества» с широкими лестницами и античными барельефами, имевшими надписи: «Нация», «Отечество», «Закон», «Конституция». Перед «Алтарем Отечества», во время произнесения присяги, войска потрясали оружием, знамена поднимались вверх, звучали трубы и барабаны, гремели пушки. Торжественное пение также сопровождалось планомерной пушечной стрельбой, «музыкой пушечных выстрелов», созданной революцией.

Это празднество, по свидетельству историков, особенно содействовало сближению солдат с парижскими революционерами. Каждый полк послал на праздник своих делегатов, которые разнесли потом, как говорили враги революции, «якобинскую заразу» по своим частям.

Значение «Празднества Федерации» в том, что Париж впервые созерцал себя в небывалом праздничном обличье, созданном революционным энтузиазмом представителей 83 департаментов, собравшихся на Марсовом поле.

За «Празднеством Федерации» следует ряд других дней, отмеченных гражданскими массовыми торжествами, в том числе и траурными. Таковы похороны Мирабо, день жертв Нанси, перенесение праха Вольтера в Пантеон и др. На этих торжествах вырабатывается тип гражданских похорон, а перезахоронение Вольтера превращается в триумфальную церемонию.

С 1793 года празднества революции носят ярко выраженный антирелигиозный характер. Так, в Париже отмечается «Праздник Разума», в честь которого собор Парижской богоматери был переименован в Храм Разума. В Храме Разума в присутствии членов Конвента происходила церемония, целью которой являлось, по терминологии того времени, «принесение в жертву свободе всех последних предрассудков фанатизма». В соборе была установлена театральная декорация, изображающая греческий храм, с надписью «Философия», а на маленьком алтаре горел факел «Истины». К алтарю сходились с двух сторон женщины в белых одеждах и преклонялись перед факелом. Свобода в образе женщины в белом одеянии и в красной шапочке также преклонялась перед алтарем, в то время как звучал «Гимн Свободе» композитора Франсуа Госсека и поэта Мари Шенье. «Празднества Разума» происходили и в других городах Франции.

Объявление «Отечество в опасности!», необходимость защиты революционной Франции от внешних врагов и гражданская война внутри страны на время отвлекают население от празднеств. Но как только обозначилась победа революционных войск, тотчас же было устроено «Празднество торжества Революции» на Марсовом поле (30 декабря 1793 г.).

Знаменитый художник Жак Луи Давид оформил шествие во время этого празднества в виде четырнадцати колесниц, заполненных солдатами и ранеными, двигавшимися в сопровождении девушек, одетых в белые одежды, с пальмами в руках. Колесница — аллегория Победы — замыкала собой шествие, в котором принимали участие все члены Конвента.

Но самым ярким и вместе с тем самым организованным торжеством явилось празднество «Высшего Существа» (8 июня 1793 г.). Море цветов покрывало Париж, все дома были завешаны зелеными ветвями, цветами и трехцветными лентами. В пять часов утра барабанщики начали созывать население Парижа на празднество. После барабанщиков зазвонили колокола во всех церквах, а в восемь часов прогремела пушка — сигнал к началу шествия. Вся масса участников празднества располагалась вдоль аллеи сада Тюильри, а место, окружающее бассейн сада, было отведено для 2400 районных делегатов, которые образовали хор, разбившись на отдельные группы — матерей, стариков, юношей, девушек и детей.

Посредине бассейна стояла статуя Мудрости, воздвигнутая по рисунку Давида и временно закрытая покрывалом. После речи Робеспьера народ запел гимн Высшему Существу, и тысячи голосов, повинуясь знакам руководителей, стройно слились со звуками оркестра и хора. После сожжения покрывала среди пламени появилась белая статуя Мудрости, и Робеспьер произнес вторую часть своей речи.

За этим прологом последовала центральная часть праздника — шествие на Марсово поле и торжественный митинг-клятва. Под звуки барабанов все колонны двинулись из сада Тюильри к Марсову полю. Посреди процессии, состоявшей из сорока восьми колонн, шли члены Конвента, окружая красную колесницу, на которой помещались предметы, необходимые «для питания тела и духа»,— плуг со снопом ржи и типографский станок.

На Марсовом поле возвышалось громадное сооружение, на вершину которого взошли члены Конвента. Ниже расположились грандиозный оркестр из духовых инструментов и певческие хоры всех театров Франции. По бокам разместились 2400 человек общегородского хора, который был составлен из районных хоров: справа — мужчины, слева — женщины. Колонны мужчин и колонны женщин развернулись по всему полю, и таким образом все население Парижа образовало собой огромный хор. Этот хор, руководимый с помощью световых и звуковых сигналов М. Госсеком, пропел гимн, в который были включены слова клятвы. Трижды повторялась клятва «Уничтожить тиранов», и трижды сотни тысяч голосов сливались воедино в ликующих звуках гимна, впервые за многие тысячи лет воспевающего Свободу, Равенство и Братство.

Такого гражданского подъема последующие празднества французской революции — после падения Робеспьера, в дни термидора и снижения революционной энергии — уже не достигают.

Празднества периода французской революции дали возможность развернуться и революционному зодчеству народа, воздвигавшему «Алтари Отечества» и триумфальные арки. Простота и четкая геометрическая правильность характеризуют эти сооружения и общую композицию празднеств. Революционная музыка сопровождает все театрализованные торжества тех лет.

О том, какое значение театрализованным народным празднествам придавали вожди революции, свидетельствует, например, следующее высказывание Дантона: «Весь народ должен праздновать славные дела, которые приносят честь нашей Революции... Я прошу Конвент посвятить Марсово поле национальным играм и распорядиться воздвигнуть на нем храм, в котором французы могли бы собираться в большом числе вместе. Такие собрания будут питать священную любовь к свободе и усиливать мощь народной энергии; именно такими установлениями мы победим весь мир»[1].

---

[1] Цит. по кн.: Роллан Р. Собр. соч. М., 1958, т. 14, с. 256.

Значение празднеств французской революции заключается в том, что они носили ярко выраженный демократический характер и объединяли народ в его горячем стремлении к новой жизни. Проводившиеся с подлинно революционным размахом, они положили начало праздникам нового типа, где главным действующим лицом был народ, а содержанием — его борьба за счастливую жизнь.

Даже такое краткое описание театрализованных гражданских ритуалов и празднеств Великой французской революции свидетельствует, что в постановочном замысле организаторов лучших революционных представлений отразилось понимание сущности театра в широком смысле этого слова — театра, который справедливо принято называть высоким словом *народный*. Революция в этом театре запечатлена в главных своих чертах конгениально. Талантливо, умело организованные, вылившиеся в стройные выступления и шествия, массовые действия (действования) искусно воссоздавали, моделировали революционную эпоху с ее пафосом борьбы за всеобщую справедливость.

В этих празднествах органично соединялись все виды искусств, а над созданием и организацией их вместе с революционным народом с энтузиазмом и вдохновением работали лучшие художники, поэты и композиторы Франции.

Глава II.
ВЕЛИКАЯ ОКТЯБРЬСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И РАСЦВЕТ ВСЕХ ВИДОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И МАССОВЫХ ПРАЗДНЕСТВ

Массовые празднества и представления в период революции и гражданской войны

В год свершения Великой Октябрьской социалистической революции и в грозные годы гражданской войны массовые театрализованные представления и празднества проводятся во многих городах Советской России. Эти представления и празднества, объединявшие тысячи активных участников и десятки тысяч зрителей, обычно назывались *действами, мистериями, инсценировками.*

Руководители и организаторы первых революционных празднеств стремились создать грандиозные площадные инсценировки для масс рабочих и солдат и при непосредственном участии самого народа.

Иногда площадные представления строились по мистериальному принципу, т. е. действие их охватывало тысячелетние эпохи, модернизировались или пародировались библейские легенды и т. п. Но, разумеется, ничего религиозного в этих представлениях не было. Их значение заключалось в том, что перед многотысячной толпой в обобщенных, чаще всего плакатных или символических образах — Труда, Капитала, Революции, в действиях масс выявлялся смысл великого переворота.

Казалось бы, в период коренной ломки всего старого уклада общественной жизни людей меньше всего должно было интересовать искусство: ведь «когда говорят пушки, музы молчат». Но опыт революций неоднократно опровергал этот афоризм. На решающих этапах истории искусство, в особенности массовое площадное искусство, властно врывается в реальную жизнь, становится выразителем пафоса социальной борьбы.

Первые советские праздники унаследовали от праздников французской революции их демократичность, массовость, размах и монументальность. При этом советские праздники отличались четким политическим содержанием, высоким пафосом борьбы за торжество идей коммунизма и имели особые творческие и организационные приемы.

О большом значении, которое придавала массовым театрализованным представлениям и праздникам молодая Советская Республика, свидетельствует тот факт, что в декрете «Об объединении театрального дела» от 26 августа 1919 года был специальный

пункт о народных гуляньях, предусматривавший необходимость руководства ими и всесторонней помощи со стороны Наркомпроса. Тогда же при театральном отделе Наркомпроса была создана специальная секция по организации массовых гуляний и зрелищ.

Заложенные в семнадцатом году основные формы массового торжества — праздничная манифестация, массовое собрание-митинг, сходка и т. д. — медленно вызревали в восемнадцатом и девятнадцатом годах. Их зрелищная обрядность, в значительной своей части сложившаяся еще в годы первой революции, постепенно изменялась и усложнялась. В эти же годы (1918—1919) устанавливаются даты важнейших революционных празднеств, так называемый «красный календарь».

Первым в ряду всенародных празднеств был Первомай 1918 года. В. И. Ленин в этот день выступал с речью перед демонстрантами на Красной площади, присутствовал на военном параде на Ходынском поле и затем выступал на митинге латышских стрелков и работников Кремля.

С огромным воодушевлением трудящиеся нашей страны праздновали первую годовщину Октябрьской революции. Это празднество включало в себя митинг, народное шествие, театрализованные представления, концерты, открытие ряда памятников и мемориальных досок, бесплатное пользование кафе, театрами, кинематографами и многое другое. В этот день В. И. Ленин открывал памятник Марксу и Энгельсу, выступал с речью на открытии мемориальной доски борцам Октябрьской революции, присутствовал на параде войск и демонстрации трудящихся на Красной площади, был на театрализованном митинге-концерте работников ВЧК.

За Первомаем и Октябрьским празднеством в «красный календарь» вошли Кровавое воскресенье (9 Января) и День Парижской Коммуны (18 марта).

Первые празднества Октябрьской революции качественно отличались от всех имевших в истории место массовых празднеств. Именно в советских праздниках впервые совершилась «встреча праздника с действительной свободой, которая обусловлена, с одной стороны, самой высокой человеческой целью — обновление мира социальных отношений в направлении равенства, братства и счастья всех людей, а с другой — теми колоссальными трудностями, которые приходилось преодолевать для достижения этой цели»[1].

Именно культура нового праздника, рожденного Октябрем, оказалась в состоянии преодолеть присущую празднествам других эпох «биокосмическую цикличность и подняться до ощущения исторического понятия времени»[2].

Демонстрация в первые послереволюционные годы имела чисто боевой, политический смысл. Обрядовая сторона даже празднич-

---

[1] Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978, с. 131.
[2] Там же, с. 132.

ных демонстраций ограничивалась в большинстве случаев шествиями с оркестрами и знаменами, пением. И лишь маевка 1919 года в Петрограде внесла некоторое обновление: на Поле жертв Революции была воздвигнута наковальня, по которой ударяли (символическая присяга) вожди проходящих колонн. Но к концу гражданской войны на смену суровому боевому характеру демонстраций приходят черты веселья и радости. Инсценируются лозунги на злободневные темы, в состав демонстрации включаются театральные бутафорские сооружения, которые либо обыгрываются, либо служат декоративным фоном. Видное место постепенно начинают занимать физкультурные группы и номера. А много позже они вырастают в отдельные самостоятельные части демонстрации, в физкультурные парады-праздники.

Одна из распространенных форм демонстраций первых послереволюционных лет — демонстрации протеста по поводу различных международных политических событий. Такие демонстрации носили серьезный, строгий, иногда сатирический характер.

В годы революции и гражданской войны действенной формой агитации становится митинг, где решающими были пламенные слова оратора, плакат, лозунг. Стремление сделать агитацию более доходчивой, эмоционально-образной привело к рождению качественно новой формы митингов — митингов-концертов.

Репертуар концертной программы митинга состоял из произведений русских классиков, призывающих к борьбе за свободу. В них принимали участие виднейшие деятели театра: А. Нежданова, А. Яблочкина, В. Кригер и многие другие. В Москве читали свои стихи С. Есенин, В. Маяковский, Д. Бедный...

Партия и лично В. И. Ленин придавали огромное значение этой новой, чрезвычайно действенной форме массовой агитации.

В марте 1919 года, в годовщину свержения самодержавия, Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии разыграла в Народном Доме своеобразное игрище, или инсценировку, которая стала затем традиционным и самым интересным зрелищным моментом празднеств и демонстраций.

В инсценировке были заняты главным образом красноармейцы — непосредственные участники событий 1905 года — и солдаты, бравшие в 1917 году Арсенал и штурмовавшие Зимний. На основе их воспоминаний и был создан сценарий представления, получившего название «Свержение самодержавия».

Вот как описывает своеобразное вступление, пролог постановки организатор этого представления Н. Г. Виноградов-Мамонт:

«Барабаны и баяны сыграли „боевую тревогу". Я взял штык, латунную гильзу и с этими атрибутами, небывалыми в истории театра, вышел на сцену. Мы — красноармейцы-фронтовики. Между боями выдался свободный денек. Решили сыграть спектакль на политическую тему. Кто актеры? Мы. Пьеса есть? Нет. Сами сочиняли. Где театральное помещение? Там, где бойцы сошлись, присели, запели — тут и театр. Декорация? Семь елок срубили, поставили на крестовины — вот и лес! А вместо театрального звон-

ка — поднимаю гильзу трехдюймового артиллерийского снаряда, ударяю штыком. Первый звонок. Второй. Третий! Красноармейское действо „Свержение самодержавия“ начинается»[1].

В этом коротком вступлении раскрывается задача участников представления, объявляется название, объясняются принципы постановки.

А вот как завершился один из эпизодов инсценировки:

«Из раскрытых ворот Арсенала хлынули рабочие с красными флагами: обнимаются, целуются братаются с волынцами. В ответ из зрительного зала гудит радостное — ура!!! Настин снимает папаху и воистину „мочаловским рыдающим голосом“ тихо произносит: „Товарищи! Первая честь... и вечная память братьям нашим, павшим героям Революции...“ В благоговейной тишине волынцы и рабочие приближаются к павшим товарищам. Волынцы сомкнули ружья. На ружья бережно положили тела сраженных. „Вы жертвою пали в борьбе роковой...” Величественные траурные аккорды, шествие медленно трижды обходит зал. Женщины плачут. Рабочая молодежь пристраивается к солдатским рядам»[2].

Успех представления у публики был огромным. Инсценировку разыгрывали еще несколько раз.

Подобного рода массовые представления начали организовываться во многих городах Советской Республики: «Пантомима Великой революции» — в Москве, «Борьба труда и капитала» — в Иркутске, «Восхваление революции» — в Воронеже, «Поступь свободных народов» — в Харькове, «Интернационал» — в Киеве, «Красные дни» — в Дербенте, «Апофеоз Труда» — в Самаре... В одном только Петрограде было осуществлено множество таких инсценировок. «Пантомима по случаю празднования III Интернационала» (11 мая 1919 г.), «Красный год» (ко второй годовщине Октября), «Кровавое воскресенье» (9 января 1920 г.), «Меч мира» (ко второй годовщине Красной Армии), «Гибель Коммуны» (18 марта 1920 г.), «Огонь Прометея» (апрель 1920 г.), «Мистерия освобожденного труда» (1 мая 1920 г.), «Блокада России» (20 июня 1920 г.), «К мировой Коммуне» — в честь II конгресса III Интернационала (19 июля 1920 г.), инсценировка «В Красносельских лагерях» (8 августа 1920 г.), «Взятие Зимнего дворца» (к третьей годовщине Октября) и др.

Для осуществления массовых представлений выделялись не только остродефицитные материалы, но и еще более дефицитные продовольственные пайки (в виде дополнительного хлеба и порции селедки), которые выдавались участникам инсценировок, приходившим на репетиции после рабочего дня. Это делалось в ту пору, когда еще шла гражданская война и на учете был каждый фунт хлеба, каждый гвоздь. В таких условиях тысячи самоотверженных участников под руководством режиссеров-новаторов создавали величественные представления, служившие действенным средством политического и художественного воспитания масс.

---

[1] Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. Л., 1972, с. 61.
[2] Там же, с. 68.

Одной из значительных постановок 1920 года была массовая инсценировка «К мирной Коммуне». Она была организована у портала Фондовой биржи в связи с приездом в Петроград делегатов Второго конгресса III Интернационала, в числе которых был В. И. Ленин. Организатор постановки — Петроградское театральное отделение (руководитель М. Ф. Андреева), главный режиссер — К. А. Марджанов, режиссеры — Н. В. Петров (1-я часть), С. Э. Радлов (2-я часть), В. Н. Соловьев и А. П. Пиотровский (3-я часть), художник — Натан Альтман. В инсценировке участвовало около четырех тысяч красноармейцев, театральной молодежи и членов самодеятельных кружков,

Действие, по словам очевидцев, не ограничивалось только порталами биржи, а захватывало и ее боковые парапеты, и Ростральные колонны на площади, и круглые сходы к Неве, и оба моста — Республиканский и Строительный, и самую Неву, где стояли миноносцы, и Петропавловскую крепость, прожектора которой освещали эту инсценировку. Около 45 тысяч человек собралось в этот вечер на мысе биржи, разместившись в полукруглом сквере и на трибунах, одна из которых была отведена гостям — делегатам Конгресса III Интернационала. Инсценировка закончилась к 4 часам утра, произвела глубочайшее впечатление на собравшихся, в том числе и на западноевропейских революционеров[1].

Величественной, впечатляющей была и инсценировка «Взятие Зимнего дворца», поставленная в Октябрьскую годовщину 1920 года. Она была осуществлена Политуправлением Петроградского военного округа. В представлении участвовало около восьми тысяч красноармейцев, матросов и театральной молодежи. По бокам арки Главного штаба были сооружены две площадки, украшенные гигантскими декорациями, соединенными дугообразным мостом. Одна площадка — «красных», другая — «белых». В качестве третьей площадки был присоединен подлинный объект октябрьского штурма — Зимний дворец.

«Грянул пушечный выстрел. На белой платформе вспыхнул свет и озарил обветшалые стены старинного зала. На возвышении Временное правительство с Керенским во главе принимает под звуки фальшивой „Марсельезы“ знаки доверия со стороны бывших сановников, генералов и финансистов. На красной платформе, на фоне кирпичных фабрик, еще не организовавшийся пролетариат напряженно прислушивается. Неуверенно звучит „Интернационал“, потом уже — из сотен грудей: „Ленин, Ленин!..“

Пока на белой платформе течет время во всевозможных заседаниях, на красной — пролетариат объединяется вокруг своих вожаков. Следует изображение июльских дней и корниловщины. После этого Временное правительство, охраняемое лишь юнкерами да женским батальоном, бежит в Зимний дворец. Вот озарились окна этой последней цитадели Керенского. Красные, построившись в боевые дружины, указывают друг другу в сторону Зимне-

[1] См.: Массовые праздники и зрелища. М., 1961, с. 7—9.

го дворца. Из-под арки Главного штаба ринулись броневики и вся Красная гвардия тогдашнего Петрограда. С Мойки — павловцы. С Адмиралтейского проезда — вооруженные матросы. Их общая цель — Зимний дворец. Из-под ворот этой осажденной крепости слышится гул выдвигаемых орудий. Юнкера маскируют их огромной поленницей, и начинается исторический бой, в котором принимает участие и виднеющийся вдали крейсер „Аврора“. В освещенных окнах Зимнего дворца силуэты сражающихся... Трескотня пулеметов, выстрелы винтовок, грохот артиллерийских орудий... Две-три минуты сплошного грохота... Но вот взвилась ракета — и все мигом стихает, чтобы наполниться новыми звуками „Интернационала“, исполняемого сорокатысячным хором. Над погасшими окнами дворца засветились красные пятиконечные звезды, а над самым дворцом взвивается огромный красный стяг... Спектакль окончен. Начинается парад красных войск...»[1].

Инсценировку, показанную рабочим и красноармейцам, смотрели сто тысяч человек.

В Москве в 20-х годах было организовано несколько грандиозных массовых инсценировок. Своеобразным праздником явился, например, общемосковский карнавал книги 10 мая 1925 года. Большая колонна разукрашенных автомобилей, являвшихся в то же время сценическими площадками для выступления чтецов, музыкантов и танцоров, медленно продвигалась по заполненным народом московским улицам. Карнавальная агитколонна была одновременно и выставкой книг, и своеобразным театром на колесах, показывавшим на ходу и на больших остановках маленькие скетчи, сценки, музыкальные и эстрадные номера. Празднество закончилось карнавальным шествием по городу.

Первого и второго мая 1926 года на Каланчевской площади под руководством Сокольнического райкома ВКП(б) была поставлена массовая инсценировка с участием двух тысяч человек, которая за два дня привлекла более семидесяти тысяч зрителей. Основной ее темой было прославление труда. Пресса называла эту инсценировку грандиозным спектаклем на открытом воздухе, ярким и красочным зрелищем[2].

Первой Всесоюзной спартакиаде народов СССР в августе 1928 года были посвящены специальные празднества на Москве-реке и массовое представление «Всемирный Октябрь», организованное на Ленинских горах.

Основой, из которой разворачивалась инсценировка, как правило, был митинг или военный парад. Поэтому в представлении неизменно принимали участие красноармейцы, возившие с собой орудия.

В связи с тем что играть приходилось чаще всего под открытым небом или в очень больших залах, оформление упрощалось, схематизировалось. В инсценировке неизменно использовались те-

---

[1] Массовые праздники и зрелища. М., 1961, с. 9—10.
[2] См. там же, с. 12.

атральные условные элементы, символы, аллегории. Утвердились традиционные инсценировочные маски — маска рабочего, буржуя, капиталиста и др.

Инсценировка строилась главным образом на действиях масс. И чем организованнее была масса, тем скорее «толпа» превращалась в «хор». Почти сразу же хор устанавливался как антифонный[1], состоящий из двух полухорий: «белые» и «красные», Европа и Россия и т. д. Вскоре из хора выделились и корифеи — зазвучали, чередуясь с хором, сольные реплики. Роль хора была очень значительной. Именно хор сближал инсценировку со зрителями, окружавшими место действия. Но при всем том он не переставал быть условной действенной средой, фоном, на котором развертывалось все представление.

Несмотря на общереволюционные темы массовых инсценировок (борьба труда и капитала, восхваление Революции и т. п.), содержание в них всегда раскрывалось через факты, действительно имевшие место в данном городе, в конкретном населенном пункте. И самодеятельные артисты, и зрители часто были свидетелями и участниками событий, лежавших в основе представления.

Необычность постановки, масштабность, обилие различных постановочных эффектов породили новые приемы драматургии и режиссерской работы.

Текст и действие строились элементарно и могли исполняться любым красноармейцем или рабочим. Режиссер и участники постановки сначала определяли каркас сценария, после этого разрабатывали детали текста и действия, а затем все сводилось воедино. Режиссерские обязанности чаще всего выполняла коллегия режиссеров — своеобразный штаб. Функции постановщиков разбивались на части — монтировочную, строительно-техническую, транспортную и т. д.

Близким по природе своей к массовым инсценировкам был весьма популярный в те годы вид представлений — *театрализованные суды.* «Суды» тоже проводились под открытым небом, при большом стечении народа. Судили Капитал, судили Врангеля, судили Лодыря, Дезертира и т. д., а порой, в более узких аудиториях, среди подсудимых оказывались и литературные персонажи: Раскольников, Катюша Маслова и Нехлюдов, Любим Торцов и пр. Проводились эти «суды» в форме подлинного судебного заседания, что и определяло схему действия, столкновение сторон, основной конфликт, круг действующих лиц — председатель, прокурор, адвокат, свидетели, подсудимый...

В ходе действия значительное место занимала импровизация (хотя тексты вопросов и ответов на репетициях подготавливались, оговаривались). Импровизация придавала агитсуду естественный, жизненный характер, давала возможность и зрителю активно вме-

---

[1] *Антифо́нное исполнение* — поочередное пение двумя хорами (полухориями) или хором и солистом.

шиваться в разбор «дела». Участие зрителей в прениях было одной из важных особенностей этих представлений.

Вот как описывает театрализованный «Суд над Врангелем» на станции Крымская (1919) один из участников и организаторов этого представления Вс. Вишневский:

«На Кубани в 1919 году была еще сильна пропаганда белых, а нам надо было сделать невозможным белое движение на Кубани. И вот решили сделать спектакль. Показать кубанским казакам, кто же такие красные и кто белые. Надо показать казакам, что такое Врангель. Коммунисты стали драматургами. И сделали спектакль. Сердце горело, но сделали. Созвали зрителей. И ведь зрители-то какие были? Десять тысяч зрителей с семьями приехали на тачанках, на подводах, вооруженные, с бабами. Приехали посмотреть большевистский спектакль.

Единственный настоящий актер, который должен был играть барона Врангеля (решили поставить суд над Врангелем), говорит:

— Позвольте, ведь они меня убьют, повесят, эти десять тысяч зрителей с бабами, ведь бабы у них не простые, а такие, что одна баба как выйдет, как тряхнет, так сразу двух мужиков уложит.

И вот первый акт. Перечисляем преступления Врангеля.

Выходит суд. „Встать". Все встают, как в трибунале, аккуратно, все как на суде. „Чи то театр, чи то трибунал". Разыгрывается допрос Врангеля. Человек, который допрашивает Врангеля. Роли мы почти не писали, так, наметка, чтобы можно было импровизировать. „Скажите, вы вешали людей в Царицине? Скажите, под Волгой, за таким-то заводом, вы повесили людей?"— „Да".— „Вы повесили коммунистов таких-то в Джанкое и на других станциях" и т. д. Спектакль превращается в суд. Суд превращается в жизнь. Защитник говорит: „Помилуйте их, оглянитесь на советскую демократию..." А в ответ раздается голос: „Да что тут оглядываться? Да что ж он оглядывается? Люди хотят мира!"

Идет сцена за сценой, спектакль поднимает людей невероятно. Спорят! Все кипит!

Последний акт. Прочли обвинительный акт и зрителям задали вопрос: „Что присудить барону Врангелю?" Актер затрясся — убьют. „Граждане, что сделать с подсудимым, с генерал-лейтенантом бароном Врангелем?"

„Порубать, пострелять!" — кричали все»[1].

Эмоциональная сила такой образной агитации была убедительнее любого доклада, любого выступления оратора.

Революция, гражданская война, новая жизнь нашли в те годы свое выражение в формах самодеятельного народного театра.

Народный, поистине массовый — не только по количеству участников и зрителей представления, но и по числу представлений —

---

[1] Вишневский Вс. Двадцатилетие советской драматургии.— В кн.: Советские драматурги о своем творчестве. М., 1967, с. 149—150.

театр гражданской войны сохранился в памяти людей как легенда. У него не было своего летописца. Не сохранилось ни пьес, созданных чаще всего самими участниками спектаклей, ни даже имен большинства драматургов. Однако дошедшие до нас разрозненные факты и воспоминания позволяют представить и размах этого массового театрального движения, и его основные особенности. Невозможно хотя бы приблизительно подсчитать количество самодеятельных кружков, но можно с уверенностью сказать, что их были тысячи. Причем повсюду, на всей громадной территории страны, на всех фронтах гражданской войны.

Самодеятельное театральное искусство развивалось во многом стихийно, и в этом бурном развитии сказалось революционное пробуждение народа, его тяга к искусству, к творчеству. Но это не значит, что народный театр не знал руководства. По инициативе Всероссийского бюро военных комиссаров в начале 1919 года было создано десять передвижных театральных групп. При политуправлениях армий начали создаваться специальные агитпоезда, которые действовали во фронтовой и прифронтовой полосе, агитпароходы и пр.

При Театральном обществе Народного комиссариата просвещения существовала специальная комиссия по самодеятельному театру. Наиболее массовой, широкой организацией, взявшей на себя практическую работу в театральной самодеятельности, был Пролеткульт. Один из деятелей этой организации, П. И. Керженцев, разработал программу «массового действа». Во многом справедливо критикуя профессиональный театр тех лет, он в то же время переоценивал самодеятельное искусство, вообще отрицал роль профессионального театра, его необходимость как вида художественной культуры в будущем[1]. На ошибки в позиции ведущих деятелей Пролеткульта было указано партией, и профессиональный театр, вопреки подобным вульгарно-социологическим концепциям пролеткультовцев, был признан необходимым звеном революционной, социалистической культуры.

Что же представлял собой репертуар и каковы были особенности самодеятельного театра времен гражданской войны? Возьмем для примера украинские кружки на фронте и в тылу: здесь широко ставилась русская и украинская классика — «Женитьба» Гоголя, «Солдат-чародей» Котляревского, «Без вины виноватые» Островского, «Назар Стодоля» Шевченко. В красных полках, сражавшихся на фронтах гражданской войны, ставились также агитпьесы, написанные участниками драматических кружков: «В тылу у белогвардейцев» красноармейца Симоненко, «Дезертир» начальника поезда-мастерской Иванова, «Боевое задание» бойца бронепоезда Огурцова. В красноармейском показательном театре в Белоруссии разыгрывался спектакль «Так и было»; сценарий этого представления написали работники политотдела армии и уча-

[1] Подробно концепция П. И. Керженцева изложена в книге А. И. Мазаева «Праздник как социально-художественное явление» (М., 1978).

ствовали в нем сами бойцы. В Киеве, в помещении «Интимного театра», были показаны под пение «Интернационала» аллегорические живые картинки «Освобождение России и Украины».

Сценарии всех этих представлений предусматривали возможность импровизированных реплик, выкриков зрителей, возгласов одобрения или протеста. Зрители охотно пользовались этой возможностью.

Широкое распространение в 20-е годы получила еще одна форма агитации — *громкое чтение*. Дефицит бумаги, остановка типографий, недостаток в рабочих на полиграфическом производстве и самое главное — неграмотность, печальное наследие старого режима,— все это и обусловило возникновение громкого чтения. Оно проводится сначала стихийно: у деревянных витрин на перекрестках, где наклеивались газеты; тут же завязывались беседы, споры, иногда очень острые. Затем клубные работники переносят читку газет в стены клуба и проводят ее для организованной аудитории.

Громкие чтения в клубе уступают место *устной газете,* где печатно-газетный материал преднамеренно обрабатывается клубными работниками с учетом агитационных и просветительских задач, местных событий, специфики восприятия массовой аудиторией на слух и т. д. В целях выразительности вводятся два чтеца, ведущих театрализованный диалог, и другие театрально воздействующие элементы (музыка, освещение, элементарные декорации). В результате появляется небывалый до сих пор вид агитационно-пропагандистского театрализованного представления — *живая газета.*

«Живая газета» существовала всюду: на фронтах гражданской войны, в рабочих и деревенских клубах, на предприятиях и в учреждениях. Название «живая газета» довольно точно отражает существо этого вида театрализованного представления. Чаще всего это были инсценированные политобозрения, монтажи из обозрений, докладов, лекций. Представление состояло из ряда отдельных сцен, монологов, коллективных декламаций, частушек и т. д. Иногда монтаж и строился по-газетному: за передовицей следовали отделы — фронтовой и рабочей жизни, производства, деревни и т. д. «Живые газеты» агитировали за очередные политические мероприятия Советской власти, боролись с культурной отсталостью, с пережитками и суевериями.

«Живая газета» пользуется как опытом массовых инсценировок, так и достижениями профессионального театра, использует и элементы других искусств. Здесь и балет, и оперетта, и танец, и пение, и плакаты, и кинофильмы. Театрализируется любое положение статистики, создаются живые диаграммы, применяются рупоры-громкоговорители и т. д. Все это объединялось, чередовалось, должно было быть лаконичным, убедительным, ярким, эмоционально доходчивым.

Заканчивалось представление агитационным по содержанию дивертисментом.

Подготовкой репертуара для «живых газет» занимались специальные группы, имевшие свои редколлегии, своих спецкоров, которые выполняли функции, сходные с функциями газетных рабкоров и селькоров.

Празднества, фестивали, массовые гулянья, самодеятельные театральные движения 20—30-х годов.

В конце 20-х годов от восстановительного периода Советская страна перешла к реконструкции народного хозяйства. Начались годы первых пятилеток, годы развернутого строительства социализма.

Тридцатые годы ознаменовались большим подъемом культурного уровня трудящихся нашей страны. Успешно осуществлялась культурная революция. Миллионы людей стали сознательными строителями новой жизни. Сотни тысяч устремились в школы, на рабфаки, в вузы. Невиданный размах приобрело вовлечение масс в занятия искусством и физкультурой, спортом.

Массовые празднества, театрализованные представления выступают теперь как одна из важнейших форм идейно-политической организации и самоорганизации масс, как инструмент собирания сил, как проявление энергии, творчества, инициативы трудящихся.

«Проникая под оболочку революционно-трудового праздника, социалистическое сознание формирует его структуру, дает ему ясную и четкую социальную ориентацию и вместе с тем усиливает свою собственную активную роль в жизни общества, постоянно овладевая сознанием масс»[1], организуя их на построение коммунистического общества.

В эти же годы определеннее обнаруживается преемственность между различными компонентами социалистических празднеств и старыми народными празднествами, традициями, обычаями. Так, с середины 20-х годов повсеместно начинают проводиться массовые гулянья трудящихся. Эта традиционная народная форма отдыха удовлетворяет потребность в массовом общении, в использовании свободного времени в обстановке веселья и жизнерадостности. Социалистические отношения, социалистический быт влияют на формы народных гуляний, наполняют их новым содержанием. Массовые гулянья, с организованными игровыми действиями, всевозможными представлениями, танцами и т. д., становятся комплексной формой культурного отдыха трудящихся.

Распространенным видом народных празднеств в те годы были и так называемые *тематические гулянья*. Во время этих гуляний оформление парка или стадиона и большинство культурных мероприятий (выставки, беседы, фильмы, художественные выступления) подчинялись основной теме праздника, будь то День книги, День кино, День техники, День физкультурника.

---

[1] Белоусов Я. Праздники старые и новые. Алма-Ата, 1974, с. 105.

Широкой популярностью пользовались *праздники профессий* — массовые гулянья работников заводов и фабрик; в них принимали участие не только рабочие и служащие предприятий, но и члены их семей.

В самом начале 30-х годов большой популярностью пользовались *театрализованные митинги*. Только в Центральном парке культуры и отдыха им. А. М. Горького летом 1931 года было проведено тридцать два таких митинга. Развивая и обогащая традиции политических митингов первых лет революции, театрализованный митинг явился новой формой массовой политической агитации. Здесь выступали сводные хоры и оркестры, группы мастеров художественного слова. К такому митингу готовилось специальное оформление, разные виды искусств дополняли боевые агитационные речи ораторов. Не раз важнейшие политические события тех лет получали немедленное отражение в театрализованных митингах в зеленых театрах парков и на стадионах.

Большое распространение получили в 30-е годы массовые *музыкальные*, в том числе *певческие праздники*. Так, в конце 20-х и в 30-е годы в Ленинграде ежегодно проводятся *музыкальные олимпиады*.

Систематически проводятся в 30-е годы республиканские смотры художественной самодеятельности. Состоявшаяся летом 1932 года в Центральном парке культуры и отдыха в Москве первая Всесоюзная *олимпиада самодеятельного искусства* положила начало прекрасным праздникам смотра народных талантов. Смотр закончился грандиозным музыкальным праздником, в котором приняло участие свыше пяти тысяч человек из самодеятельных хоровых и музыкальных коллективов.

Во многих парках ежегодно проводился *день музыки*.

К лету 1935 года относится рождение советского *карнавала* как самостоятельной формы массового театрализованного празднества.

Элементы карнавала (маски, костюмы), особенно сатирического характера, широко применялись в массовых представлениях и празднествах с первых лет Советской власти; существовал даже термин «политкарнавал». Но тогда это были скорее живые картины, а не карнавал в собственном смысле этого слова. Специфика любого карнавала заключается в непосредственном, веселом и активном участии масс в разнообразных играх, шутках, забавах.

Карнавалы быстро завоевали признание у молодежи. С 1935 года они проводятся во многих городах и районах нашей страны, демонстрируя остроумную выдумку и изобретательность их организаторов и участников.

Большого расцвета достигли в 30-х годах *физкультурные праздники*, проводившиеся в самых разнообразных формах на стадионах, в парках, на площадях. Физкультурные выступления и соревнования стали неотъемлемой частью и многих других праздников. Своим жизнерадостным характером и заражающей бод-

ростью они способствовали дальнейшему развитию советского массового спорта.

Начиная с 1931 года на протяжении ряда лет ежегодно в День Красной Армии (23 февраля) в московском Центральном парке культуры и отдыха проводится большой зимний парад-праздник, в котором участвуют и воины Красной Армии, и гражданское население.

Значительное оживление в зимние народные гулянья внесло восстановление с начала 30-х годов *праздника новогодней елки,* который не отмечался в 20-е годы.

Небывалыми по воодушевлению, чувству народной гордости были праздники, славившие подвиги соколов-летчиков, первых героев Советского Союза, челюскинцев.

Особое место в годы первых пятилеток занимали массовые инсценировки и театральные постановки в парках и на стадионах. Монументальная постановка «Развернутым фронтом», сделанная к XVI съезду РКП(б) в 1930 году, по характеру сценария и режиссерской интерпретации продолжала линию ленинградских представлений первых лет революции. Она была насыщена злободневным политическим материалом и активно содействовала мобилизации масс на выполнение решений XVI съезда ВКП(б) о строительстве социализма в нашей стране.

Еще в 20-х годах появился и получил повсеместное распространение новый вид театрализованных представлений — *представления синеблузников.* Первоначально «Синей блузой» назывался московский кружок Института журналистики (организатор и руководитель — Б. Южанин), участники которого выступали в синих блузах. Первые выступления этого кружка вызывали недоумение, но и интерес. Выступали они в небольших, случайно собравшихся аудиториях и вместо привычных незамысловатых куплетов, двусмысленных песенок пели и говорили на злободневные социальные и политические темы.

В 1924 году «Синяя блуза» перешла в ведение Московского городского Совета профессиональных союзов (МГСПС). Вскоре возникло еще пятнадцать таких групп, а в 1928 году их было в стране уже около семи тысяч. Наименование московского коллектива перешло на все движение. Синеблузники выступали в красных уголках, клубах, Домах культуры, на заводах во время обеденных перерывов и т. д. Их программы отражали политическую жизнь страны, в них включались материалы, построенные на местных темах (производственных и бытовых).

В представления «Синей блузы» включались вступительный и заключительный парады, оратории, литературно-художественные монтажи, обозрения, фельетоны, сценки, интермедии, частушки, хоровые и танцевальные номера. В выступлениях синеблузников сочетались героика, патетика, сатира и юмор. Использовались формы коллективной декламации, физкультурные номера. Внешнее оформление отличалось предельным лаконизмом. Программа шла без перерыва, в четком ритме и быстром темпе.

Московская «Синяя блуза» под руководством Б. Шахета, как и другие подобные коллективы, привлекала своей непосредственностью, молодым задором, темпераментом, ее отличал большой профессионализм. В ней сложным образом переплетались различные творческие традиции: с одной стороны, влияние народного театра (балагана, лубка, маскарада, игрищ), с другой — приемов и форм, идущих от празднеств революции. «Синяя блуза» испытывала воздействие и со стороны профессиональной эстрады.

Группы «Синей блузы», давая представления по всему Союзу, способствовали возникновению новых аналогичных коллективов, как самодеятельных, так и профессиональных («Смычка» — Москва, «Стройка» — Ленинград, «Гайка» — Баку, «Винтик» — Тбилиси, «У станка» — Харьков и др.). Группы «Синей блузы» гастролировали в рабочих клубах Германии, Польши, Скандинавии, Китая и оказали влияние на рабочий революционный театр за рубежом (особенно немецкий).

В 1926 году, к девятой годовщине Октябрьской революции, коллективы «Синей блузы» ставили революционный гротеск В. Маяковского и О. Брика «Радио — Октябрь».

В «Синей блузе» принимали участие молодые писатели, поэты, драматурги — Н. Адуев, А. Ардов, В. Гусев, В. Лебедев-Кумач; актеры, режиссеры — М. Гаркави, Е. Дарский, К. Коренева, Л. Миров, Б. Тенин, Н. Фореггер, Б. Шахет; композиторы — М. Блантер, С. Кац, К. Листов, Ю. Милютин, Д. Покрасс и другие.

Но в начале 30-х годов, в связи с тем что количественный рост кружков не сопровождался их творческим ростом, коллективы начали замыкаться в узком кругу определенных приемов, отходить от злободневности; стала повторяться тематика. «Синяя блуза» как массовое самодеятельное искусство испытала кризис. Попав на профессиональную эстраду, ряд коллективов профессионализировался и постепенно потерял связи с породившей их молодежной средой, остальные постепенно сошли на нет.

На смену «Синей блузе» пришли ТРАМы — Театры рабочей молодежи. Трамовские театры и кружки («трамъядра») возникли в конце 20-х — начале 30-х годов во многих городах — Туле, Грозном, Владивостоке, Воронеже, Минске, Уфе и др. В Москве, помимо Центрального Театра рабочей молодежи, существовал ряд районных ТРАМов.

Трамовское движение, по мысли его руководителей,— головной отряд самодеятельности, «особая, высшая форма самодеятельного искусства», своеобразное проявление «активности рабочего класса и его молодежи на фронте искусства в условиях диктатуры пролетариата»[1]. ТРАМ являлся своеобразным художественным комбинатом, занимавшимся главным образом культурой быта, устройством вечеров, празднеств, демонстраций. Задача ТРАМов виделась не в воспитании актеров, а в формировании

---

[1] Подольский С. Творческое развитие трамовского движения.— Советский театр, 1931, № 5—6, с. 23.

массовиков, организаторов досуга, отдыха, развлечений. Поэтому теоретики трамовского движения отказывались от использования театральных традиций, от учебы у современных мастеров сцены, отвергали существующие театральные системы. Первая конференция ТРАМов приняла решение не пользоваться пьесами классического репертуара, написанными для «профтеатров». Пьесы классические, как считали трамовцы, непригодны, потому что содержание их не может отвечать содержанию работы комсомола.

В рецензии на спектакль Ленинградского ТРАМа «Клен задумчивый» О. Литовский писал:

«Мы много говорим о театре, который играл бы выдающуюся роль во всей системе нашей агитационно-пропагандистской работы, о театре — участнике социалистической стройки. ТРАМ — первый театр, который ни на одну минуту не уходит от политической действительности. ТРАМ насквозь политичен, и недаром его называют художественным агитпропом комсомола... ТРАМ, умело вгрызаясь в гущу советской современности, не боясь ставить театрально острые идеологические проблемы, кладет конец бездоказательному, но, к сожалению, весьма распространенному (и не только среди театральных деятелей) утверждению о *несценичности политики в театре...*

ТРАМ берет элементы простого (а потому и легко понятного), наивного любительского театра и поднимает их на высоту подлинного искусства. ТРАМ использует одновременно весь арсенал средств театрального показа, заимствуя и из некоторых „соседних“ жанров (цирк, кино)»[1].

Трамовцы почти всегда отрицали ведущую роль драматургии, рассматривали пьесу как полуфабрикат, каркас сценария. Драмы писались коллективно, сообща, затем окончательно отделывались одним из кружковцев. Пьесы строились на дискуссиях, иллюстрировали ту или иную жизненную драму; спектакль продолжал спор, ведущийся в жизни, а зритель вовлекался в действие как его активный участник.

Но создание больших спектаклей было лишь одной стороной деятельности ТРАМов. Другую сторону составляла работа над малыми формами. Для ТРАМов характерно именно это сочетание. Они всегда сохраняли живую связь с эстрадой, с «живгазетными» и «синеблузными» представлениями.

В середине 30-х годов все более явственно стал проявляться кризис в трамовском движении. Постепенно исчезало то, что составляло обаяние ТРАМа,— задор, веселость, легкость. Постановки стали повторять одна другую, повторялись и приемы. «Театр оставался в замкнутом круге самодельных пьес, рассчитанных обычно на актерские данные (главным образом внешние) тех или иных трамовских исполнителей... Постепенно заштамповывались и сюжетные коллизии трамовских спектаклей...»[2].

---

[1] Литовский О. Глазами современника. М., 1963, с. 138—139.
[2] Рабинянц Н. Театр юности. Л.—М., 1959, с. 25.

Вслед за ленинградским ТРАМом кризис стали испытывать многие театры рабочей молодежи. И вскоре трамовское движение изживает себя.

В крупнейших празднествах и театрализованных представлениях 20—30-х годов определились многие отличительные черты советских массовых празднеств, представлений, концертов и фестивалей. Основными из этих черт были: революционное содержание и политическая актуальность, грандиозный размах, широкое привлечение тысяч участников из красноармейских и рабочих художественных и физкультурных кружков, вовлечение зрителя в театрализованное действие.

Конечно, в организации новых массовых празднеств и представлений были и недостатки: сказывалось отсутствие опыта и традиций, не всегда удачными были и некоторые эксперименты, проводившиеся в поисках нового. Но, бесспорно, в целом эти праздники и представления были большим достижением в деле приближения искусства к народу, вовлечения масс в активный культурный отдых. В театральных залах, на площадях, где разыгрывались грандиозные зрелища, народ объединялся эмоционально, и в этом единении находил выражение мощный революционный порыв. Чувство коллективной силы, впервые открывшееся народу в революционной практике, получило новую жизнь в массовых празднествах и представлениях. Благодаря этому из недр фольклора словно бы вышла на первый план свойственная народу активность отношения к действительности, что стало затем важнейшей особенностью как самодеятельного, так и профессионального советского театра.

Агитационно-политический самодеятельный театр с его плакатной резкостью был порожден временем и отвечал духу народа; сценические формы этого театра были близки и доступны революционным массам. Именно этим объяснялся большой интерес к советским массовым празднествам и формам самодеятельного агитационного театра со стороны прогрессивных деятелей искусства Запада. Так, Эрвин Пискатор осуществлял в 20-е годы в Германии свои политические постановки, пользуясь опытом первых советских революционных инсценировок и празднеств.

Массовые гулянья, трудовые празднества, театрализованные представления, массовые движения самодеятельного искусства в 20—30-е годы являли собой формы пролетарского по содержанию искусства, направленного своим идейно-политическим острием против капитализма, против империализма и реакции, против всех форм угнетения и эксплуатации. В то же время они выражали эмоционально-психологические, культурно-бытовые и другие потребности трудящихся, соответствовали задачам формирования и дальнейшего развития социалистического общества.

Массовые празднества, фестивали, театрализованные представления 50—60-х годов

Вероломное нападение немецко-фашистских захватчиков, Великая Отечественная война и трудные годы послевоенного восстановительного периода надолго прервали активное развитие массовых празднеств и театрализованных представлений в нашей стране. В годы войны, особенно на фронтах, агитационно-пропагандистские функции выполняли главным образом профессиональные артисты театров и филармоний. Наибольшее распространение имели фронтовые концертные бригады.

Но это, конечно, не значит, что самодеятельность совсем свернула свою работу. Самодеятельные артисты выступали с концертами даже на временно оккупированной фашистами территории, стремясь поднять дух населения, помочь людям выстоять.

В последние годы войны и сразу же после нее самодеятельность снова начинает набирать силы и размах, создаются и отдельные виды массовых театрализованных представлений. Этот размах достигает наибольших масштабов в середине 50-х годов. Непрерывный рост материального благосостояния советских людей, сокращение рабочего дня, строительство новых стадионов, Дворцов спорта, открытых сценических площадок — все это явилось объективной предпосылкой к возобновлению и расширению массовых представлений и народных празднеств как одной из важнейших форм идейно-политической организации и самоорганизации масс. Театрализованные празднества и представления выявляют общественную энергию советских трудящихся, дают выход массовой тяге к творчеству, служат распространению коллективного опыта в построении социализма, являясь формой общественных встреч, где можно отметить передовиков производства, науки, культуры. Эти празднества и представления являются и массовой школой политического воспитания, они дают возможность выразить коллективное общественное мнение, заклеймить врагов социализма и высказать солидарность с прогрессивными силами зарубежных стран.

В середине 50-х годов появляется новый вид массового празднества — *театрализованное спортивное представление*. Так, в 1957 году, в честь 250-летия Ленинграда, на только что построенном стадионе им. С. М. Кирова был организован большой театрально-спортивный праздник. Автором сценария и главным режиссером был народный артист СССР Г. А. Товстоногов.

С лета 1958 года на стадионе им. С. М. Кирова ежегодно проводились большие эстрадные представления, получившие на первых порах название «Встреча с любимыми героями кино, театра, эстрады».

Но самым грандиозным и самым ярким празднеством 50-х годов был VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве (август 1957 г.). За две недели фестиваля было проведено

семнадцать разнообразных массовых празднеств в разных местах столицы нашей Родины. Ежедневно проводилось от 350 до 400 концертных выступлений, встреч и спортивных состязаний, как во Дворцах культуры и клубах, так и на площадях и стадионах.

Открытие и закрытие фестиваля проходило на стадионе им. В. И. Ленина в Лужниках, праздник труда и сельской молодежи — на территории ВДНХ, праздники русского балета и циркового искусства — на стадионе «Динамо», праздник песни и танца — в зеленом театре Центрального парка культуры и отдыха им. А. М. Горького, праздник девушек — в Центральном театре Советской Армии, в парке и Доме культуры Советской Армии, водный праздник — на Москве-реке и т. д.

Многонациональный состав участников фестиваля, разнородность традиций, большое количество исполнителей, представляющих как самодеятельное, так и профессиональное искусство всех континентов Земли, обусловили многожанровость представлений и празднеств, поиски выразительных и доходчивых форм воплощения.

В программу фестиваля были включены массовые гимнастические выступления в соответствии с традициями, восходящими к далеким временам: элементы спортивных состязаний были составной частью и доисторических народных обрядовых празднеств, и древнегреческих массовых состязаний-представлений, и более поздних празднеств многих народов.

Организаторы фестивальных празднеств знали, что очень многое в проведении всего мероприятия зависит от первого его дня, прежде всего от торжественного открытия форума. Открытие должно было создать праздничное настроение, атмосферу взаимного доброго отношения и дружбы и тем самым определить направленность следующих дней. И это, безусловно, удалось сделать.

Грандиозный митинг-манифестация молодежи на Манежной площади, в котором приняли участие около полумиллиона человек, явился кульминационным моментом Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Это произошло на десятый день фестиваля, когда отмечалась двенадцатая годовщина трагедии Хиросимы. Митинг стал могучей демонстрацией мирных устремлений молодежи планеты, ее решимости предотвратить угрозу атомной войны. Кульминационным моментом митинга-манифестации была минута молчания, которой участники фестиваля по предложению девушки из Хиросимы Хисако Нагаты почтили память ее соотечественников, павших от взрыва атомной бомбы.

Заключительным аккордом Международного фестивая и значительным событием в жизни столицы стал *Большой московский карнавал.* В этот день Москва оделась в карнавальный наряд. Задолго до официального открытия празднества из разных концов города двинулись к Манежной площади колонны ярко декорированных автомашин. Под звуки фанфар и бой барабанов, под звон серебряных бубенцов глашатаи-зазывалы напоминали о при-

ближающемся торжестве, разбрасывали листовки с остроумными «Заповедями канавала».

На открытых грузовиках были установлены гигантские фигуры из папье-маше: Гулливер и лилипуты, вратарь с мячом, шахматист, Дон Кихот на своем Россинанте, Конек-Горбунок, Жар-птица, Арлекин, Иванушка и многие другие литературные, сказочные, «спортивные» персонажи. По мере продвижения карнавальных колонн по улицам города в них беспрерывно вливались все новые и новые группы участников карнавала.

На Манежной площади состоялось торжественное открытие Большого московского карнавала.

После выстрела «волшебной» карнавальной пушки на Манежной площади по всей Москве чуть ли не до рассвета гремели оркестры. Песни и танцы сменялись массовыми играми, забавами, викторинами. На легких, специально для карнавала сооруженных эстрадах выступали столичные артисты, зарубежные гости, участники художественной самодеятельности. Всем было весело, у всех было замечательное настроение — такое, какому и надлежит быть на карнавальном празднике[1].

Веселым, жизнерадостным, близким по своему оформлению и духу к карнавалу был водный праздник на Москве-реке. Декорированные суда, плавучие эстрады с оркестрами, эстрадными и цирковыми группами, остроумными масками, большая карнавальная процессия, иллюминация, музыка, песни, шутки — все это было составными элементами празднества на набережных и на реке.

Финалом всего фестивального празднества стали грандиозный фейерверк и исполнение «Прощальной фестивальной песни».

По инициативе советских и общественных организаций в конце 50-х — начале 60-х годов к юбилейным датам ряда городов были созданы массовые инсценировки, например инсценировка к 950-летию Ярославля (1960). Наиболее удачными в ней были эпизоды «Александр Невский» и «1905 год», исполнявшиеся рабочими «Красного Перекопа» (1-й Ткацкий комбинат) — детьми и внуками участников подлинных событий первой русской революции. Одним из удачнейших в инсценировке был эпизод, посвященный Великой Отечественной войне.

Важно отметить, что почти вся работа, связанная с подобными массовыми инсценировками, выполнялась на общественных началах, при повседневной деловой помощи, которую оказывали постановщикам работники городских партийных, советских и общественных организаций.

В 60-х годах получил распространение и такой вид театрализованного представления, как *Пролог.* Он посвящался какому-либо актуальному политическому событию, юбилею и состоял в показе историко-революционных эпизодов, прославлении трудовых

---

[1] Подробнее см.: Волович В. Большой московский карнавал.— В кн.: Массовые праздники и зрелища. М., 1961, с. 161.

достижений, чествовании передовиков труда и т. д. Так, в Прологе, поставленном режиссером И. Рахлиным в Севастополе (1961), перед зрителями ожили картины легендарной обороны Севастополя (1854—1855), возникли образы прославленных героев-адмиралов Корнилова, Нахимова, матроса Кошки, хирурга Пирогова и других славных защитников Севастополя. Затем зрителям были показаны эпизоды героической защиты Севастополя во время Великой Отечественной войны: взятие Сапун-горы, уничтожение вражеских танков и другие эпизоды[1].

В 1962 году праздникам искусств посвящались театрализованные Прологи, поставленные в Кишиневе и Краснодаре. Во Владимире темой Пролога была борьба за мир.

С начала 60-х годов в Кремлевском Дворце съездов регулярно организуются праздничные тематические *театрализованные концерты.* В 1961 году был организован грандиозный концерт-представление «Слава труду», показанный делегатам V Всемирного конгресса профсоюзов (режиссер — А. П. Конников). В 1962 году состоялся торжественный концерт-представление участников художественной самодеятельности профсоюзов СССР для делегатов Всемирного конгресса «За мир и всеобщее разоружение» (режиссер тот же).

Целый ряд таких тематических театрализованных концертов создают народный артист СССР И. М. Туманов, народный артист РСФСР Г. П. Анисимов и другие режиссеры.

Возобновление и успешное проведение на новом историческом этапе целого ряда ставших традиционными и новых массовых празднеств и театрализованных представлений, несомненно, обогащало советских людей новым опытом общения и проведения свободного времени, выполняло агитационно-пропагандистские функции, способствовало формированию коммунистического мировоззрения, приобщало массы к высоким образцам культуры и искусства.

Самодеятельные театральные движения 60—70-х годов. Всенародные юбилейные торжества и празднества

В 60-е и 70-е годы всенародные массовые празднества с особой силой обнаруживают свое воспитательное, мобилизующее и организующее воздействие. Именно в этот период наиболее широкое распространение получили *агитационно-художественные бригады* — действенная форма идеологической работы в массах, помощи клубам в идейно-политическом, трудовом и нравственном воспитании советских людей.

Характерными особенностями развития агитбригадных представлений конца 60-х — начала 70-х годов являются: размах само-

[1] См.: Глан Б. Режиссура массовых зрелищ. М., 1963, с. 20—21.

го движения[1], плодотворные поиски путей обогащения художественно-выразительных и агитационных средств, учет информированности и специфики восприятия современного зрителя.

В Москве в ноябре 1973 года была проведена декада агитационно-художественных бригад — участниц Всероссийского смотра сельской художественной самодеятельности, посвященного 50-летию образования СССР. Выступления лучших агитколлективов убедительно показали успешность новаторских драматургических и режиссерских решений, плодотворность их опоры на достижения всех видов искусства, основанных на драматическом действии, тесную связь агитбригад с проблемами современной жизни, требовательность актеров-любителей к своему исполнительскому мастерству. Все это — залог дальнейшего, еще более широкого развития агитбригадных представлений, призванных средствами искусства и наиболее демократическим путем способствовать делу коммунистического воспитания самых широких слоев трудящихся.

И позднее, на зональных смотрах, на заключительном показе агитационно-художественных представлений Российской Федерации (1977), художники-публицисты самодеятельной сцены продемонстрировали умение агитировать, высокий уровень мастерства, творческую зрелость. Руководители агитбригад и постановщики агитспектаклей достаточно хорошо владеют драматургией этого вида театрализованных представлений и находятся в постоянных поисках ярких образных решений.

Многие коллективы воплощают замысел в музыкальной, танцевальной, пластической форме. Частушки, куплеты, «подтанцовки» в современных агитбригадных выступлениях, как правило, трансформируются в завершенный по действию и сценически интересно организованный номер. Расширяя жанровую палитру своих программ, агитбригадчики добиваются наибольших удач там, где их программы опираются на фольклорные традиции, пронизаны народной сатирой и юмором, воссоздают народные потешные, хороводные, песенные представления и действования. Эти коллективы заимствуют из сокровищницы народного искусства и перерабатывают в соответствии со своими задачами элементы прославления, величания, лиризма. В программах агитбригад из разных областей и краев Союза появляются в современной интерпретации излюбленные народные персонажи, и это не просто дань моде, а плодотворное осмысление народного искусства.

Современная агитбригада не представляет собой чего-либо принципиально нового по сравнению с «живой газетой», ТРАМами или «Синей блузой». Совершенно правы те исследователи, которые говорят о своеобразной модификации, переплавке средств и приемов самодеятельного искусства одного времени в другое, о

[1] Только в одной Российской Федерации в конце 60-х годов насчитывалось более тридцати тысяч агитбригад, в которых участвовало почти полмиллиона человек.

преемственности и диалектическом переходе этих средств из одного качества в другое.

На современном этапе развития общества изменились задачи театрализованных представлений, как и задачи театрального искусства во всем многообразии его видов. Качественно изменился и объект пропаганды и агитации. Поэтому многие приемы, например, «живой газеты» (митинговость и информационность в подаче материала, схематизм, эксцентричность и др.) не соответствуют сегодняшним требованиям. Но основные принципы создания агитационно-художественных представлений остаются неизменными. Партийность, народность, документальность и художественность — этими принципами руководствуются и будут руководствоваться организаторы и участники агитбригадных и других видов театрализованных представлений.

Глубокая заинтересованность в решении своих идейно-творческих задач, огонь сердец, пытливый ум, талантливость — все это есть у лучших современных агитбригадчиков и свидетельствует о несомненной перспективности агитбригадного движения на современном этапе, о возможности создания еще более ярких и зрелых программ.

В 60—70-е годы отмечаются юбилейные даты ряда историко-революционных событий: 50- и 60-летие Великой Октябрьской социалистической революции, 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, 25- и 30-летие победы советского народа в Великой Отечественой войне, 50-летие образования СССР.

Проведение этих празднеств в масштабах всей нашей страны, а также стран социалистического содружества и всего прогрессивного человечества, безусловно, способствовало укреплению социалистического сознания, распространению влияния марксистско-ленинской идеологии на широчайшие массы, усилению авторитета Советской власти и Коммунистической партии.

Подготовка и проведение всенародных юбилейных торжеств создавали в трудовых коллективах благоприятную обстановку для подведения итогов проделанной работы, для пропаганды и усвоения важных сведений о внутреннем и международном положении, для стимулирования творческой активности трудящихся и концентрации их внимания на еще не решенных задачах. Поощряя лучших, наиболее передовых тружеников, социалистическое общество стремится на их примере и на примере коллективной деятельности всего народа мобилизовать людей на решительное преодоление недостатков, на повышение производительности труда, свободное проявление творческих способностей.

Что касается эстетического аспекта всенародных торжеств, то совершенно очевидно, что великие юбилеи вызвали к жизни невиданный размах движения артистов-любителей.

Два года продолжался фестиваль самодеятельного искусства, посвященный 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Год, предшествовавший юбилею, был объявлен годом всенародного смотра достижений художественной культуры за

6 Заказ № 3661

полстолетие ее развития. Во всех концертных залах страны в честь юбилея были проведены большие тематические представления. Организовывались юбилейные выставки изобразительного и прикладного искусства.

Профессиональные и народные драматические театры посвятили юбилею свои лучшие спектакли, отражающие революционные завоевания советского народа. Накануне юбилея проводились смотры агитбригад и дни культуры и искусства союзных республик, где наряду с профессиональными выступали самодеятельные коллективы.

Кульминационным моментом праздника искусств, посвященного юбилею, явился заключительный концерт лауреатов смотра художественной самодеятельности в Кремлевском Дворце съездов 20 октября 1967 года.

Грандиозным торжеством ленинской национальной политики и культурного строительства в нашей стране явилось празднование 100-летия со дня рождения вождя мирового пролетариата В. И. Ленина. Юбилею был посвящен праздник искусств народов СССР под девизом «Искусство — народу». На родине В. И. Ленина, в Ульяновске, состоялось торжественное открытие мемориала. Эти празднества явились и основой для подготовки юбилея 1980 года — 110-летия со дня рождения вождя революции.

Наиболее яркими театрализованными представлениями юбилейного торжества в честь столетия В. И. Ленина были концерт в Кремлевском Дворце съездов (главный режиссер — народный артист РСФСР И. М. Туманов) и театрализованный концерт «Поэма о вожде» в Ленинграде (постановщик — народный артист СССР Г. А. Товстоногов).

Звучит в зале Кремлевского Дворца съездов торжественное вступление. Раздвигается занавес, открывая празднично оформленную сцену. Пятнадцать полуколонн служат основаниями для гербов союзных республик. Все пространство сцены отдано огромному хору и группам солистов, одетых в национальные костюмы. «Мы — люди ленинского века»,— поют пятнадцать солистов — народных артистов СССР, лучших певцов национальных оперных театров.

Этот же прием был использован в исполнении своеобразной оды, составленной из стихов о Ленине поэтов союзных республик. Стихи читали «звезды» драматической сцены республиканских театров, каждый на своем языке, но одно слово звучало неизменно и понятно для всех: «Ленин».

Праздничный концерт вылился в демонстрацию политического единства больших и малых народов, составляющих одну семью.

В дни юбилея и предшествовавшие ему во всех клубах и Домах культуры проводилась клубная Лениниана. Это были циклы мероприятий, посвященных великому празднику и включавших в себя: тематические театрализованные концерты, циклы лекций о жизни В. И. Ленина и его соратников, театрализованные митинги и чествования.

Празднование 100-летнего юбилея со дня рождения В. И. Ленина явилось грандиозным торжеством ленинской национальной политики и культурного строительства в нашей стране.

Именно в честь славного юбилея Октября и в честь 110-летия со дня рождения В. И. Ленина была возобновлена давно существовавшая в нашей стране праздничная традиция — коллективные праздники в форме добровольного и широко организованного труда в интересах всего народа — всенародные массовые коммунистические субботники.

«Вершиной трудового подъема народа, незабываемым всенародным праздником вдохновенного труда,— говорил Л. И. Брежнев,— стал Всесоюзный ленинский субботник 11 апреля. Советские люди вышли на него с мыслью о Ленине, о том историческом первом субботнике, в котором Владимир Ильич увидел „великий почин" нового, коммунистического отношения к труду»[1].

Участие в торжествах, посвященных В. И. Ленину, более ста делегаций от коммунистических, рабочих, национально-демократических и левосоциалистических партий и организаций из различных стран продемонстрировало растущее единство мировых революционных сил, подтвердило выдающееся значение ленинского празднества в деле распространения социалистической идеологии. Торжества, проходившие в атмосфере высокого политического подъема, подводили славные итоги полувековой борьбы за дело социализма и коммунизма.

Такой же характер носили празднества в честь 50-летия образования СССР, вылившиеся в демонстрацию единства, дружбы и братства многонационального советского народа, и празднества, посвященные 25-й и 30-й годовщине победы советского народа над фашистской Германией.

Траурно-торжественным моментом празднества, посвященного 25-летию победы в Великой Отечественной войне, явилась минута молчания в честь павших героев войны: 9 мая в 18 часов 50 минут вся страна, вспоминая своих героев, отдавала дань уважения и признательности тем, кто ценой своей жизни отстоял свободу и независимость нашей социалистической Отчизны.

Тридцатилетие победы над фашистской Германией в обстановке разрядки международной напряженности вместе с советским народом отмечало все прогрессивное человечество.

Подготовка и проведение юбилейных празднеств проходили под воздействием идей и решений XXIV и XXV съездов КПСС. Огромный трудовой и политический подъем, с которым трудящиеся всей страны отмечали важнейшие юбилейные даты Советского государства, свидетельствует о морально-политическом единстве нашего общества, о монолитной сплоченности партии и народа, о нерушимой дружбе и братском сотрудничестве всех народов великого Советского Союза.

---

[1] Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС. М., 1978, т. 1, с. 374.

Юбилейным и знаменательным для советского народа датам были посвящены многочисленные смотры и фестивали самодеятельного искусства в масштабах всей страны. Так, 50-летию образования СССР был посвящен Всесоюзный смотр сельской художественной самодеятельности. Заключительный концерт этого смотра состоялся 29 марта 1973 года в Кремлевском Дворце съездов.

В 1975 году вышло постановление Президиума ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Министерства культуры СССР, Министерства высшего и среднего образования СССР и Госкомитета Совета Министров СССР по профессионально-техническому образованию «О проведении Первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся». Проводившийся более двух лет (1975—1977) фестиваль способствовал активизации и всемерному развитию художественного народного творчества, вовлечению в самодеятельное искусство широких масс трудящихся. Он превратился в яркое свидетельство расцвета подлинно народного искусства в нашей стране.

Кульминационным моментом всенародного фестиваля был театрализованный концерт в Кремлевском Дворце съездов 7 октября 1977 года, в день принятия Верховным Советом СССР новой Конституции СССР (главный режиссер концерта — народный артист РСФСР И. Шароев). Сообщение об этом газета «Правда» заканчивала следующими словами:

«Наступает торжественный финал незабываемого праздничного концерта. Звучит новое вокально-симфоническое произведение „Ода Конституции". С огромным подъемом исполняется Государственный гимн Советского Союза. Шесть тысяч зрителей, собравшихся в Кремлевском Дворце съездов, горячо аплодируют высокому мастерству артистов-любителей, продемонстрировавших расцвет многонациональной культуры Страны Советов»[1].

Практика проведения массовых празднеств и театрализованных представлений в нашей стране свидетельствует, что такие празднества являются одним из элементов духовной жизни общества, способствующих творческому становлению человека как гармонической личности, сплачивающих весь народ, активизирующих его творческую энергию и идейную целеустремленность.

Международное влияние советских театрализованных представлений и всенародных торжеств особенно ярко проявилось при проведении XI Всемирного фестиваля молодежи и студентов на Кубе летом 1978 года. Фестиваль явился выражением широкой международной солидарности с народом и молодежью Кубы — первого социалистического государства в Западном полушарии Земли.

Митинги, дискуссии, пресс-конференции, обсуждения, встречи делегаций в клубах, встречи по профессиям и интересам, совме-

---

[1] Правда, 1977, 8 октября.

стные экскурсии — все было направлено на то, чтобы молодежь разных стран могла свободно общаться, обсуждая самый широкий круг вопросов. Параллельно проходила разнообразная культурная программа: гала-концерты делегаций, выступления национальных ансамблей и солистов, встречи композиторов, писателей, художников, архитекторов. При пионерлагере имени Хосе Марти осуществлялась развернутая детская программа фестиваля, охватывающая актуальные проблемы и детей, и взрослых. Спортсмены разных стран встречались на спортивных площадках в дружеских соревнованиях, на тренировках. Во время фестиваля проходили заседания Международного трибунала, продолжившего кампанию «Молодежь обвиняет империализм!».

На скамье подсудимых — главный противник молодого поколения — Империализм, обвиняемый в преступлениях против человечества: в сохранении и поддержании на земле колониальных режимов и проведении политики неоколониализма; в расовой дискриминации людей; в развязывании агрессий и войн; в насаждении фашизма, террора и насилия.

Шесть дней длилось заседание суда, и был вынесен приговор. Империализм виновен по всем пунктам обвинения. Как система он виновен во всех бедствиях молодежи в экономическом, культурном и социальном отношении. Проводимая Империализмом политика силы, нагнетания напряженности, гонка вооружений, вмешательство во внутренние дела других государств, производство оружия массового уничтожения — все это является преступлением против человечества.

Но главным содержанием фестиваля был все-таки праздник, во всей яркости и щедрости его красок. Незабываемым для гостей и хозяев зрелищем и развлечением стал карнавал на набережной Малекон в Гаване.

И конечно, вершиной искусства массовых театрализованных представлений последних лет явились величественные церемонии открытия и закрытия Олимпиады-80. Этим поистине массовым театрализованным представлениям рукоплескали миллионы людей всей планеты. Никогда еще в истории после древнегреческих празднеств-состязаний спорт и многообразное искусство народов так не приближались, не смыкались в единство, как в этих двух празднествах, явившихся органической частью всей московской Олимпиады. 26 тысяч самодеятельных и профессиональных артистов, спортсменов и физкультурников участвовали в этих художественных грандиозных спектаклях. «Нам хотелось средствами массового представления,— говорил главный режиссер празднеств открытия и закрытия игр народный артист СССР И. М. Туманов,— рассказать о гостеприимстве советского народа, о массовости нашего спорта, о разнообразии национальных культур, о высоком мастерстве деятелей культуры и спорта, передать ощущение всенародного признания олимпийского движения, олимпийских идеалов». И это все несомненно было выражено театрально ярким языком народного искусства. А грандиозная по масшта-

бам танцевальная сюита была подлинным гимном национальной культуре нашей страны.

Над олимпийскими празднествами-представлениями работали выдающиеся деятели советского искусства: народные артисты СССР и РСФСР М. Годенко, Б. Петров, О. Димитриадзе, В. Соколов, художник Р. Казачек, спортивные режиссеры В. Губанов, Г. Золотарева, М. Кондрашова и многие другие. 174 безупречно организованные картины «художественного фона» были созданы под руководством Л. Немчина.

Это знаменательное представление произошло буквально в момент издания книги и более подробно о нем будут еще писать и говорить. Но здесь хочется привести выразившее чувства многих зрителей высказывание одного из зарубежных гостей: «То, что мы увидели в Москве во время открытия и закрытия Олимпийских игр, повторить, может быть, удастся, но превзойти — никогда».

Разумеется, совершенству нет предела, но бесспорно и то, что триумф олимпийских представлений в Москве — результат невиданного расцвета массовых театрализованных представлений в Советской стране и странах социализма.

В. И. Ленин, говоря о сущности нового, социалистического искусства, подчеркивал следующее: «Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их»[1].

Эти слова вождя пролетариата с полным правом можно отнести к советским театрализованным представлениям и массовым празднествам, к театру поистине народному, «театру без занавеса и кулис».

---

[1] Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1967, с. 663.

Часть вторая

ТЕОРИЯ ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ



Глава I. ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ

Понятие о драме

«Драма (от древнегреческого δρᾶμα — действие, действо) — род литературного произведения в диалогической форме, предназначенного для сценического воплощения» — так говорится в Театральной Энциклопедии.

В последнем издании вузовского учебника по литературоведению Г. Л. Абрамовича сущность драмы раскрывается следующим образом: «Показывая внешний по отношению к нему мир явлений и характеров, драматург воплощает его путем непосредственного самовыявления действующих лиц»[1].

Литературовед О. Головенченко определяет драму как «особый род литературы, отражающий объективную реальность в форме разговора (диалога) и действия»[2].

Из вышеприведенного видно, что полного единодушия в понимании специфики драмы у теоретиков нет. В одних случаях в определении доминирует «диалогическая форма» или «форма разговора», в других — «самовыявление действующих лиц» и т. д. Но при всех различиях в формулировках нельзя не заметить, что, как правило, в определении упоминается «действие», да и само слово δραμα по-гречески означает «действую».

При этом понимается драматическое действие разными авторами тоже по-разному. Иногда это понятие меняет свое значение в пределах даже одной работы. Поэтому, прежде чем подойти к определению сущности и специфики драмы как рода искусства, нужно точно установить ее доминирующий признак, признак, который является для драмы сущностным, определяющим все ее другие стороны.

В течение целого ряда лет многие теоретики и драматурги утверждали (и продолжают утверждать), что основное в драматическом произведении — это художественные характеры, что именно характеры являются главным, сущностным звеном драмы, определяющим и конфликт, и идейное содержание, и жанровую и видовую специфику этого рода искусства. «Именно изображение ясно очерченных характеров, обогащающихся в ходе развития конфликта,— это и есть то, что мы в первую очередь требуем от драматического писателя»[3].

---

[1] Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. М., 1970, с. 270.
[2] Головенченко О. Введение в литературоведение. М., 1964, с. 275.
[3] Громов П. Идея, конфликт, характер.— Звезда, 1952, № 8, с. 160.

Получается так, что не глубокий идейный замысел должен быть первейшей заботой драматического писателя, не осмысление социальных и нравственных процессов, происходящих в обществе, является задачей пишущего для сцены, но изображение ясно очерченных характеров как таковых, которые, столкнувшись между собой, непременно создадут драматическую коллизию, конфликт и все остальное.

Чтобы проверить истинность таких суждений, необходимо посмотреть на этот вопрос исторически.

Аристотель, обобщая опыт античной драматургии, пришел к выводу, что главным элементом трагедии является *фабула.* Фабула — это «сочетание фактов», «состав происшествий», «душа» трагедии.

Нет сомнения, что фабула у Аристотеля означает нечто иное, чем то, что принято понимать под фабулой или даже сюжетом в современной литературе. Это понятие, по Аристотелю, характеризует произведение как целое. Это действие не в узком только («современном сюжете»), но и в широком смысле (содержание произведения).

Следовательно, *действие* («сочетание фактов», «состав происшествий») является той стороной античной трагедии, в которой сосредоточен смысл целого.

Понятие фабулы, по Аристотелю, вбирает в себя в немалой мере и определение идеи, содержания произведения как единства.

Характерам в драматическом произведении Аристотель отводил второе место. «Без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы»; «Цель трагедии — изобразить какое-либо действие, а не качество»[1],— еще и еще раз подчеркивает и уточняет Аристотель. И в этом настойчивом акцентировании важности для драмы именно действия и связи последнего с предметом «подражания» нельзя не видеть диалектического понимания жизни как процесса, как непрерывного движения, действия.

Лессинг в своих теоретических высказываниях отражает иную художественную эпоху, во многом иначе решающую проблемы нового искусства по сравнению с искусством древности. Уделяя большое внимание разработке проблемы художественного характера в драме, Лессинг неоднократно подчеркивал в «Гамбургской драматургии», что в трагедии действие — главное средство к характеристике изображаемого. «Фабула ведь и есть то, что главным образом характеризует трагического поэта. Из десяти трагических поэтов, удачно описавших нравы и чувства действующих лиц, только один безукоризненно преодолеет трудности фабулы»[2]. Именно посредством действия, по мнению Лессинга, и раскрываются перед нами в драматическом произведении идейная проблематика, нравственные вопросы, которые ставит писатель, и характеры людей.

---

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 58.

[2] Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936, с. 235.

Гегель в своих лекциях по эстетике говорил, что «действие является наиболее ясным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей»[1].

Поэтика реалистической русской драмы XIX века по существу своему не спорит с Аристотелем, но, наоборот, в полном соответствии с выводами философа углубляет определение сущности и специфики драмы.

Драма, по мысли В. Г. Белинского, должна «образовывать собою отдельный замкнутый мир, где каждое лицо, стремясь к собственной цели и действуя только для себя, способствует, само того не зная, общему движению пьесы»[2]. Драматургия, говорил Белинский, по своей природе наиболее проникнутый пафосом вид искусства; сущность же пафоса — борьба.

Проблема отражения в драме «драматизма» (коллизий) действительности, поставленная Белинским, была разработана дальше в трудах классиков революционно-демократической эстетики — Чернышевского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина, которые подчеркивали огромную общественную роль драматургии в отражении противоречий действительности.

Ф. Энгельс в своих высказываниях по вопросам искусства, драматургии в частности, ставит на первое место «положения и действие». Разбирая роман М. Каутской «Старые и новые», Ф. Энгельс писал автору: «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте, и Сервантес, а главное достоинство „Коварства и любви" Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны. Но я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, ее не следует особо подчеркивать...»[3].

Крупнейший драматург XX века Бертольт Брехт в своих многочисленных высказываниях по вопросам теории особенно ратует за театр действенный, революционный. Такой театр, по мнению Брехта, должен выдвигать на передний план сцены, «в которых взаимоотношения людей показаны так, что становятся очевидны социальные законы, управляющие ими». Главная цель и задача драматургии, по Брехту, — «показать изменяемость сосуществования людей (а вместе с тем и изменяемость самого человека). Достичь этого можно, только если внимательно присматриваться ко всему неустойчивому, зыбкому, относительному, — словом, к противоречиям»[4]. Поэтому «фабула является в конечном счете главным, она — сердцевина, стержень всякого спектакля, так как

---

[1] Гегель. Эстетика. М., 1968, т. 1, с. 227.
[2] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 5, М., 1954, с. 53.
[3] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1964, т. 36, с. 333.
[4] Брехт Б. Собр. соч. М., 1965, т. 5/2, с. 270.

именно из того, что происходит *между* людьми, получается все о чем можно спорить, что можно критиковать и видоизменять»[1].

Рассмотрев определения сущности драмы в историческом плане, нельзя не согласиться с выводом Аристотеля о главенствующем положении действия в структуре драмы как в специфическом роде искусства. И определение драмы, складывающееся из двух разных высказываний Аристотеля, как «подражание действию... посредством действия» представляется наиболее общим из всех существующих определений, но верно схватывающим сущность данного понятия. Здесь в полной мере проявилась особенность, свойственная античной философии, равно как и поэтике Аристотеля, которую Ф. Энгельс охарактеризовал как «первоначальный, наивный, но по сути дела правильный взгляд на мир»[2].

Действие в драме

Определив действие как основной из существенных признаков драмы, как ее важнейшую эстетическую категорию, рассмотрим структуру действия вообще и драматического действия в частности.

Древнегреческий философ-материалист Гераклит высказал мысль о борьбе как об «отце» и «устроителе» всех изменений: «Враждующее соединяется, из расходящихся — прекраснейшая гармония, и все происходит через борьбу и по необходимости»[3].

В. И. Ленин, указывая на замечательные диалектические догадки Гераклита, писал: «Раздвоение единого и познание противоречивых частей его... есть суть (одна из „сущностей", одна из основных, если не основная, особенностей или черт) диалектики»[4].

Однако дальше этих весьма существенных, но стихийных диалектических догадок древние философы не пошли. Более основательно структуру действия как движения, как процесса впервые рассмотрел немецкий философ-идеалист Г. Гегель. В эстетике Гегеля осмыслению категории действия посвящен целый раздел.

Изучая раскрытие «явлений в мировом существовании», Гегель заметил, что движению вещей присущи определенные законы и что те же самые законы управляют процессами сознания. Он отметил, что явления не константны, что они находятся в состоянии постоянного движения — роста или упадка. Явления пребывают в состоянии неустойчивого равновесия, причем движение наступает в результате нарушения этого равновесия, в результате возникновения нового соотношения сил, которое в свою оче-

---

[1] Брехт Б. Собр. соч. М., 1965, т. 5/2, с. 204.
[2] Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. 2-е изд. М., 1961, т. 20, с. 20.
[3] Материалисты Древней Греции. М., 1955, с. 12.
[4] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 316.

редь претерпевает изменения. Противоречия, говорит Гегель,— вот сила, которая движет явлениями.

Применяя этот принцип к развитию мысли, Гегель вывел метод диалектики, который понимает логику как цепь изменений в форме тезиса, антитезиса и синтеза. *Тезис* есть первоначальное стремление или состояние равновесия. *Антитезис* — противоположное стремление или нарушение равновесия. *Синтез* — объединяющая категория, создающая новое состояние равновесия.

Система тезиса, антитезиса и синтеза лежит в основе диалектического процесса, в основе сущности развития всех явлений действительности.

Безусловно, бóльшая часть положений Гегеля относительно механизма действия относится только к «внутреннему», «духовному». Но, зная ограниченность системы Гегеля, мы сегодня легко можем понять большинство определений философа, распространяя их на мир «конечного» и конкретного.

«...Все внутреннее и духовное существует лишь как деятельное движение и саморазвитие, а саморазвитие не проходит без односторонности и разлада... Ибо истинная мера величия и силы определяется лишь тем, насколько велика и сильна противоположность, которую преодолевает дух, чтобы возвратиться к своему внутреннему единству. Интенсивность и глубина субъективности обнаруживаются тем больше, чем сильнее, чем бесконечно многообразнее тянут ее в разные стороны обстоятельства, чем больше раздирают ее те противоречия, под гнетом которых она должна оставаться неколебимой внутри себя. Только в этом саморазвитии утверждается сила идеи, мощь идеального, ибо сила состоит лишь в том, что обладающий ею сохраняет себя в своем отрицании»[1].

Еще более важным открытием Гегеля и подлинно диалектическим, предельно глубоким выводом является выделение трех этапов в развертывании действия. Действие, по мнению Гегеля, проходит путь от *общего состояния*, где возможны еще только предпосылки к действию, через определившиеся противоречия, *коллизии,* как стимулы действия (стимулы ситуации) к *собственно действию.*

Затем он рассматривает понятие *ситуация.* Это — «состояние, которое приобрело частный характер и стало *определенным*»[2].

Говоря иными словами, ситуация являет собой сочетание условий и обстоятельств, создающих определенную обстановку, характерную для начала важного и существенного процесса. Так, обстоятельства шекспировской трагедии «Макбет» — это вышедшее из суставов время, атмосфера всеобщего хаоса и разрушения, появление призраков и ведьм, необычные явления в природе, лунные и солнечные затмения, королевские кони, пожирающие друг друга в страшную ночь убийства короля Дункана. За этими образами стоят реальные исторические обстоятельства, действительный кризис отношений, смена эпох... На фоне общей ситуации,

[1] Гегель. Эстетика. М., 1968, т. 1, с. 187.
[2] Там же, с. 208.

„обстоятельств“ произведения выступают действующие лица, их поступки, речи, мысли, переживания[1].

В образной структуре драматического произведения отмеченным Гегелем моментам соответствуют определенные образно-конструктивные части. Обстоятельства, по словам Энгельса, « „окружают“ героев и заставляют их действовать»[2].

Это представление об общих стимулах действия проясняется и углубляется по мере развертывания драмы.

Но Гегель выделяет и еще менее уловимую структурную часть — это состояние *отсутствия ситуации,* предшествующее ее развитию. Характеризуя этот элемент, он говорит, что определенный образ еще не выходит за пределы самого себя и не становится в какое-то отношение к другому, а остается во внутренне и внешне замкнутом единстве с собою. Это дает «отсутствие ситуации», которое мы наблюдаем, например, в древних храмовых изображениях эпохи зарождения искусства: эти изображения носят характер глубокой неподвижности, спокойного, даже застывшего, но грандиозного величия. Образцы такого рода «отсутствия ситуации» встречаются и в египетской, и в древнейшей греческой скульптуре. Египтяне в своих скульптурах изображают богов со сдвинутыми ногами, неподвижной головой и плотно прилегающими к телу руками. Здесь величие божественного начала понимается как определенность, абсолютная замкнутость личности (бога) внутри себя.

По мнению Гегеля, лишенные ситуаций и потому внутренне и внешне неподвижные явления с развитием искусства должны прийти в движение и отказаться от своей неразвитой простоты. Ближайший этап образует переход от покоя, присущего «отсутствию ситуации», к движению и выражению, которое может быть чисто механическим или же первым проявлением какой-нибудь внутренней потребности. Так, греки классического периода в скульптурах отделяют руки и ноги от туловища и придают телу положение, которое оно принимает при ходьбе и других многообразных движениях. Они изображают своих богов и отдыхающими, сидящими, спокойно глядящими вдаль.

Такого рода простые состояния сохраняют в фигуре бога определенность. Для подобных ситуаций требуется, чтобы действие, которое они содержат в себе, не являлось началом поступка, из которого должны вытекать дальнейшие перипетии и антагонизмы. Наоборот, вся определенность должна показать себя в этом действии завершенной. Так, например, ситуация, в которой находится Аполлон Бельведерский, заключает в себе тот момент, когда победоносный Аполлон, убив стрелой Тифона, гневно и величественно шествует дальше[3].

---

[1] Бочаров С. Характеры и обстоятельства.— В кн.: Теория литературы, т. 1 (Образ, метод, характер), М., АН СССР, 1962, с. 332—333.

[2] Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 6.

[3] См.: Гегель. Эстетика. М., 1968, т. 1, с. 210—211.

Гегель подчеркивает, что если действие становится конкретным и сложным, то такие ситуации оказываются неподходящими для скульптурного воплощения греческих богов как самостоятельных сил. Чистая «всеобщность» бога исключает нагромождение частных моментов его определенного поступка.

В воссоздании простейших ситуаций при изображении богов обнаруживается великое чутье греков: незначительность ситуации в тем большей степени подчеркивает величие их идеальных образов. Безмятежность, простота изображаемого делания или безделья сообщают наглядность блаженному спокойному безмолвию и неизменности вечных богов. Ситуация здесь только намекает на особенный характер бога или героя, не связывая его с другими богами и не ставя его во враждебные отношения с ними.

Следует также понять, что ситуация не представляет собой ни самого действия, ни побуждения к действию в собственном смысле слова. Серьезный характер, важность ситуации в каких-то ее особенных моментах могут иметь место лишь там, где данное состояние, выступая как противоположное какому-либо другому, порождает *коллизию*. В основе коллизии лежит именно нарушение, которое должно быть устранено. То есть коллизии являются таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено.

Однако и коллизия еще не есть действие, а содержит в себе лишь начатки и предпосылки действия. Так как коллизия нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей, то богатая коллизиями *ситуация* является преимущественным предметом драматического искусства, которому, по мнению Гегеля, дано изображать прекрасное в его самом полном и глубоком развитии.

И в самом деле, если мы считаем субстанцией, т. е. сущностью, основой мира, движущуюся и вечно развивающуюся материю, то отражение этого движения и в формах самого движения — едва ли не самое прекрасное и совершенное явление.

Многие практики и теоретики драматургии прошлого осознавали это. Так, ирландский драматург и критик Сент Джон Эрвин замечал: когда драматург говорит о действии, он не имеет в виду суету или чисто физическое движение — «он подразумевает развитие и рост». Эрвин сожалеет, что это не всем понятно: «Когда вы говорите им о действии, они сразу же воображают, что вы имеете в виду конкретные поступки»[1].

Разумеется, развитие, рост включает в себя и физические движения, поступки, но не они есть существо действия.

Что касается частных видов коллизии, то здесь большой интерес представляет выделенный Гегелем вид разладов, в основе которых лежат духовные различия. Главным является в коллизиях этого вида то, что человек вступает в борьбу с чем-то в себе или

---

[1] Цит. по кн.: Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960, с. 229.

вне себя, что он считает нравственным, истинным, святым, навлекая на себя возмездие.

Чрезвычайно важной при рассмотрении этого вида коллизий представляется следующая мысль философа. Творческое создание различных ситуаций, переходящих в коллизию, заключает в себе неисчерпаемые богатства и является очень важным моментом в процессе создания драматического произведения. Так, например, характерной для великих шекспировских трагедий коллизией было следующее: против героя, воплощающего начало свободной личности, неизбежно ополчались, смыкаясь, враждебные этому началу силы.

Очень точно выражает существо коллизии известный советский писатель А. Крон, когда говорит, что драматург подстерегает людей и события «накануне диалектического скачка».

Таким образом, ситуация, как мы видели, потенциально чревата созданием противоположностей, препятствий, осложнений и нарушений, т. е. созданием коллизий, с которых собственно и начинается *действие*.

При таком подходе к проблеме становится понятным, что драматическое действие отражает действительность в процессе и в формах ее движения, развития и деятельности (речи в том числе).

Драматический конфликт

Как мы видели, драматическое действие отражает движение действительности в ее противоречиях. Но мы не можем отождествлять это движение с драматическим действием — отражение здесь специфично. Поэтому и появилась в современном театроведении и литературоведении категория, которая вбирает в себя и понятие «драматическое действие», и специфику отражения в этом действии противоречивой действительности. Имя этой категории — *драматический конфликт*[1].

Конфликт в драматическом произведении, отражая реальные жизненные противоречия, имеет не просто сюжетно-конструктивное назначение, но и является идейно-эстетической основой драмы, служит раскрытию ее содержания. Иными словами, драматический конфликт выступает и как средство, и как способ моделирования процесса действительности одновременно, т. е. является более широкой и более объемной категорией, нежели действие.

В своем конкретно-художественном осуществлении, развертывании драматический конфликт позволяет наиболее глубоко раскрывать сущность изображаемого явления, создавать законченную и целостную картину жизни. Вот почему большинство современных теоретиков и практиков драматургии и театра с определенностью утверждают, что драматический конфликт является основой драмы. Именно конфликт драмы свидетельствует об

[1] Слово *конфликт* происходит от латинского *conflictus* — столкновение.

умении автора наблюдать жизнь и глубоко ее осмысливать. Конфликт в художественном произведении в конечном счете является отражением идейной борьбы того или иного этапа развития общества.

Марксистско-ленинская эстетика, в отличие от эстетики вульгарно-материалистической, не отождествляет принципиально различные понятия жизненные противоречия и драматический конфликт. Ленинская теория отражения констатирует сложный диалектически противоречивый характер самого процесса отражения. Реальные жизненные противоречия не непосредственно, «зеркально» проецируются в сознании художника — они воспринимаются и осмысливаются каждым художником по-своему, в соответствии с его мировоззрением, с целым комплексом индивидуальных психических особенностей, а также с предшествующим опытом искусства. Классовая и идейная позиция автора определяется прежде всего тем, какие жизненные противоречия отражают рисуемые им драматические конфликты и как он их разрешает.

Каждой эпохе, каждому периоду в жизни общества свойственны свои противоречия. Комплекс представлений об этих противоречиях определяется уровнем общественного сознания. Некоторые теоретики прошлого называли этот комплекс представлений, этот обобщающий важные стороны действительности взгляд драматической концепцией или драматизмом жизни.

Безусловно, в наиболее прямой, непосредственной форме эта концепция, этот драматизм жизни отображаются в драматических произведениях. Само по себе возникновение драматургии как рода искусства — свидетельство того, что человечество достигло определенного уровня исторического развития и соответствующего ему осмысления мира. Иными словами, драма рождается в «гражданском» обществе, с развитым разделением труда и оформившейся социальной структурой. Только при этих условиях и может возникнуть социально-нравственная коллизия, ставящая героя перед необходимостью выбирать из ряда возможностей какую-то одну.

Античная драма возникает как художественная модель подлинных, сущностных, глубинных противоречий бытия, связанных с кризисом основанного на рабстве античного полиса. Архаический период, с вековыми обычаями, с патриархальными традициями героического века, заканчивался. «Власть этой первобытной общности,— отмечает Ф. Энгельс,— должна была быть сломлена,— и она была сломлена. Но она была сломлена под такими влияниями, которые прямо представляются нам упадком, грехопадением по сравнению с высоким нравственным уровнем старого родового общества. Самые низменные побуждения — вульгарная жадность, грубая страсть к наслаждениям, грязная скаредность, корыстное стремление к грабежу общего достояния — являются воспреемниками нового, цивилизованного, классового общества»[1].

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1961, т. 21, с. 99.

Античная драма придавала противоречиям той конкретной исторической действительности абсолютный смысл. Драматическая концепция действительности, которая постепенно формировалась в античной Греции, ограничена представлением о всеобщем «космосе» («должном порядке»). По мнению древних греков, миром управляет высшая необходимость, равнозначная правде, справедливости. Но в пределах этого «должного порядка» происходит непрерывное изменение и развитие, которое осуществляется через борьбу противоположностей.

Социально-исторические предпосылки шекспировской трагедии, так же как и античного театра,— смена формаций, гибель целого уклада жизни. Сословный строй сменяли буржуазные порядки. Личность освобождается от феодальных предрассудков, но ей грозят более утонченные формы закабаления.

Драматизм общественных противоречий повторился на новом этапе. Возникновение нового классового общества открывало, как пишет Энгельс, «ту продолжающуюся до сих пор эпоху, когда всякий прогресс в то же время означает и относительный регресс, когда благосостояние и развитие одних осуществляется ценой страданий и подавления других»[1].

Современный исследователь пишет об эпохе Шекспира:

«Для целой эпохи в развитии искусства трагический эффект сопротивления и гибели старого, взятого в своем идеальном и высоком содержании, составлял генеральный источник конфликта...

В мире утверждались буржуазные отношения. И отчуждение человеческого от человека прямо входило в коллизии трагедий Шекспира. Но не к этому историческому подтексту сводится их содержание, не на нем замыкается ток действия»[2].

Свободная воля человека Ренессанса приходит в трагическое противоречие с нравственными нормами нового, «упорядоченного» общества — абсолютистского государства. В недрах абсолютистского государства зреет буржуазный порядок. Это противоречие в различных коллизиях явилось основой многих конфликтов ренессансной драмы и трагедий Шекспира.

Противоречия исторического развития приобретают особенно острый характер в буржуазном обществе, где отчуждение личности обусловлено многообразными силами, воплощенными в государственном аппарате, отраженными в буржуазных нормах права и морали, в сложнейших сплетениях человеческих взаимоотношений, входящих в противоречие с социальными процессами. В буржуазном обществе, достигшем зрелости, принцип «каждый за себя, один против всех» становится очевидностью. История является как бы равнодействующей разнонаправленных воль.

Рассмотрение сущности этой новой общественно-исторической коллизии помогает понять указание Ф. Энгельса по поводу «отчуждения» общественных сил: «Социальная сила, т. е. умно-

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1961, т. 21, с. 68—69.
[2] Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972, т. 3, с. 36.

7 Заказ № 3661

женная производительная сила, возникающая благодаря обусловленной разделением труда совместной деятельности различных индивидов,— эта социальная сила, вследствие того, что сама совместная деятельность возникает не добровольно, а стихийно, представляется данным индивидам не как их собственная объединенная сила, а как некая чуждая, вне их стоящая власть, о происхождении и тенденциях развития которой они ничего не знают...»[1].

Враждебная человеку буржуазная действительность, отраженная в драматургии XIX — начала XX века, словно не принимает вызова героя на поединок. Воевать как будто не с кем — отчужденность социальной силы здесь достигает крайних пределов.

И только в советской драматургии мощный прогрессивный ход истории и воля героя — человека из народа — предстали в единстве.

Осознание движения истории как результата борьбы классов сделало классовые противоречия жизненной первоосновой драматического конфликта многих произведений советской драматургии, со времен «Мистерии-буфф» и вплоть до наших дней.

Однако к этому не сводится все богатство и многообразие жизненных противоречий, рассказываемых советской драматургией. Она отобразила и новые общественные противоречия, порождаемые уже не борьбой классов, но различием уровней общественного сознания, различием понимания весомости и первоочередности той или иной задачи — политической, экономической, морально-этической. Эти задачи и проблемы, связанные с их решением, возникали и неизбежно возникают в процессе социалистического преобразования действительности. Наконец, нельзя забывать ошибок и заблуждений на этом пути.

Таким образом, драматургическая концепция действительности в опосредованной форме, в драматическом конфликте (а еще конкретнее — через борьбу индивидов или социальных групп) дает картину социальной борьбы, развертывая в действии движущие силы времени.

Исходя из семантики слова, *конфликт,* некоторые теоретики считают, что конфликт драматический — это прежде всего конкретное столкновение характеров, действующих лиц, мнений и пр. И приходят к выводу о том, что драма может состоять из двух или нескольких конфликтов (социального и психологического), из главных и побочных конфликтов и т. д. Другие отождествляют противоречия самой действительности с конфликтом как эстетической категорией, обнаруживая тем самым непонимание сущности искусства.

Работы ведущих современных исследователей и практиков театра опровергают эти ошибочные положения.

Лучшие пьесы советских драматургов никогда не были оторваны от самых важных явлений действительности. Неизменно сохраняя классовый подход к явлениям действительности, партий-

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1955, т. 3, с. 33.

ную определенность в их оценке, советские драматурги брали и берут в основу своих произведений главенствующие вопросы современности.

Строительство коммунистического общества идет поэтапно, один этап обеспечивает другой, высший, и эта преемственность должна быть понята, осознана обществом. Театр, как одно из средств идеологического обеспечения строительства коммунизма, должен глубоко осмысливать происходящие в жизни процессы, чтобы способствовать развитию, движению общества вперед.

Таким образом, драматический конфликт — более широкая и объемная категория, нежели действие. Эта категория сосредоточивает в себе все специфические особенности драматургии как самостоятельного рода искусства. Все элементы драмы служат наилучшему развертыванию конфликта, что позволяет наиболее глубоко раскрыть изображаемое явление, создать законченную и целостную картину жизни. Иными словами, драматический конфликт служит более глубокому и наглядному раскрытию противоречий действительности, играет главную роль в донесении идейного смысла произведения. А конкретно-художественная специфика отражения противоречий действительности и есть то, что принято называть *природой драматического конфликта.*

Разный жизненный материал, положенный в основу пьес, порождает и различные по своей природе конфликты.

Композиция драмы

Понятие «композиция» (от лат. *componere* — складывать, строить) относится ко всем родам, видам и жанрам искусства. Для драмы это понятие особенно важно в связи с самой ее эстетической природой.

Реальная жизненная модель, как правило, служит лишь первоначальной наметкой плана любого художественного произведения, окончательное же его оформление зависит от художника.

Термин *композиция* пришел в теорию драмы из теории живописи в XIX веке. То, что сейчас подразумевается под понятием *композиция,* у Дидро обозначалось понятием «план». И Дидро констатировал, что пьес с хорошим диалогом гораздо больше, нежели пьес хорошо построенных. «Талант к расположению сцен» он полагал самым редким свойством драматурга. Даже Мольер с этой точки зрения, по его мнению, далек от совершенства.

«Прежде всего я должен похвалить композицию и живость действия, а это больше, чем можно сказать о любой современной немецкой драме»[1],— писал К. Маркс Лассалю по поводу его пьесы «Франц фон Зиккинген».

Утверждая, что драма представляет собой единое целое, Аристотель первым выделил в ее построении три основных момента:

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 19.

«Начало — то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует или происходит по закону природы нечто другое; наоборот, *конец* — то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого; а *середина* — то, что и само следует за другим, а за ним другое»[1].

Поясняя это высказывание Аристотеля, Гегель в своей «Эстетике» говорит, что драматическое действие существенным образом основывается на определенной коллизии. Соответствующая исходная точка заключается в той ситуации, из которой в дальнейшем должно развиваться это противоречие, хотя пока оно еще и не выявилось. «Конец же будет достигнут тогда, когда во всех отношениях осуществлено разрешение разлада и его перипетий. Посредине между исходом и концом поместится борьба целей и спор сталкивающихся характеров. Эти различные между собой звенья, будучи в драме моментами действия, сами суть действия...»[2].

Следовательно, можно понять драму как систему действий, которые в своем единстве образуют *процесс становления.* Внутри этой сложной системы одно действие вытекает из другого и ведет к третьему, отличному от него действию. Но при этом надо помнить, что последовательность в развитии действия в драме может не соответствовать временнȯй последовательности и другим чертам реально развивающегося жизненного явления.

Таким образом, и Аристотель и Гегель определили возможность подхода к проблеме композиции драмы через особенность драматического действия.

Рецептов, с помощью которых строится «безупречная» пьеса, быть не может. Но закономерности построения драмы реально существуют, и мировая эстетическая мысль, начиная с Аристотеля, много и плодотворно потрудилась для их выяснения.

Экспозиция и завязка. Поскольку драматическое действие представляет собой отражение лишь некоторой, искусственно ограниченной части реального жизненного действия, то одной из первоочередных задач драматурга является задача верно определить исходную ситуацию — как первооснову коллизии, из которой должен развернуться драматический конфликт. В этой ситуации конфликт «еще не разразился, но намечается в дальнейшем» как коллизия.

Воспроизводя исходную ситуацию, драматург тем самым *экспонирует* (буквально — выставляет напоказ, показывает) начало пьесы.

Первая часть аристотелевского определения завязки: «...обыкновенно обнимает события, находящиеся вне [драмы], и некоторые из тех, которые лежат в ней самой»[3],— относится, по существу, к экспозиции.

---

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1961, с. 62—63. (курсив мой.— *А. Ч.*)

[2] Гегель. Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 549.

[3] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1961, с. 97.

Уже само название пьесы служит в известной степени экспонирующим моментом. Жанровое определение, данное автором, тоже экспонирует пьесу, являясь для зрителя своего рода эмоциональным камертоном. Современные драматурги нередко расширяют значение жанрового подзаголовка — от чистой информации он поднимается до обобщения образной структуры. В некоторых случаях жанровый подзаголовок становится даже как бы идейным манифестом. Так, в подзаголовке «Заговора Фиеско в Генуе» Шиллера — «Республиканская трагедия» — отражен не требующий комментария политический смысл.

Важную экспозиционную функцию выполняет так называемая афиша (список действующих лиц), ибо само по себе имя зачастую в общем виде характеризует действующее лицо.

По мнению Дидро, первый акт драмы — самая трудная ее часть: он должен открывать действие, развиваться, иногда излагать и всегда связывать. Драматургу предстоит изложить и связать многое. Он должен экспонировать не только жизненные обстоятельства, которые являются первоосновой конфликта и служат в дальнейшем для него питательной средой, но также и характеры героев и их сложные взаимоотношения.

Драматург может слить экспозицию обстоятельств, характеров и отношений воедино или расчленить ее. Он волен дать сначала детальную картину исторических, общественных, бытовых обстоятельств, а затем экспонировать характер главного героя (так поступил Гоголь в «Ревизоре»), или же сначала прояснить для зрителей характер героя, а потом ознакомить их с подробностями обстановки, в которой герою предстоит действовать (как в драме Ибсена «Нора, или Кукольный дом»).

Способы экспонирования многообразны. Но в конечном счете все они могут быть подразделены на два основных вида — *прямую* и *косвенную экспозиции.*

В первом случае задача ввести зрителя в курс ранее совершавшихся событий, познакомить с действующими лицами выражена с полной откровенностью, решается прямолинейно.

Прибегая к косвенной экспозиции, драматург вводит необходимые экспозиционные данные по ходу действия, включает их в разговоры персонажей. Экспозиция слагается из множества постепенно накапливающихся сведений. Зритель получает их в завуалированном виде, они даются как бы случайно, непреднамеренно — в ходе обмена репликами между персонажами.

Для драматургии большого социального звучания роль экспозиции не сводится только к выявлению сюжетной первоосновы. Она призвана дать картину общественной среды, в которой развертывается драматическая борьба, и — в теснейшей связи со средой — анализ характеров, вступающих в эту борьбу. Вот почему Островский, Ибсен, Чехов, Горький и их великие предшественники, включая Шекспира, непревзойденного мастера драматической динамики, никогда не скупились на место, уделяемое экспозиции.

Экспозиция действенно готовит *завязку*. Завязка реализует конфликтные возможности, заложенные и более или менее ощутимо развитые в экспозиции.

Следовательно, экспозиция и завязка представляют собой неразрывно слитые элементы единого начального этапа драмы, образуют исток драматического действия.

В нормативной теории драмы экспозиция рассматривается как этап, непременно предваряющий завязку. Между тем уже древние греки знали и иной принцип зачина драмы. В трагедии Софокла «Царь Эдип», например, завязка предшествует экспозиции.

В буржуазном искусствоведении нормативность особенно настойчиво проявлялась именно в вопросах, касающихся начального этапа драматического действия. В этом смысле теория шла вслед за практикой, неправомерно абсолютизируя трафаретные приемы, с помощью которых конструировались экспозиция и завязка во множестве пьес. Исходить же здесь надо из того, что у начального этапа свои, особые эстетические задачи. Сама специфическая форма членения пьесы порождает постоянную необходимость в экспонирующих сведениях, которые так или иначе подаются в каждой сцене. И зависит это от замысла автора, от жизненного материала, отраженного в пьесе, от стиля произведения и прочего.

Развитие действия, кульминация, развязка. Развитие действия — это самый сложный этап в построении драмы. Он охватывает основной массив действия. Одна схватка ведет за собой другую, чаша весов склоняется то в одну, то в другую сторону, вводятся в бой новые силы, возникают непреодолимые преграды.

Динамику драмы порождает переменчивость успеха, неопределенность результата частного драматического столкновения. Но каждый из этих «циклов действия», которые могут быть выделены с разной мерой отчетливости в произведениях любого драматурга, должен знаменовать собой более высокий этап развертывания конфликта по сравнению с предыдущим этапом, обострять противоречия вплоть до последнего этапа — развязки. То есть действие в драме развивается по восходящей, напряжение по мере развития действия усиливается. Эту закономерность отмечает подавляющее большинство теоретиков искусства.

Следовательно, конструктивно единое действие в драме строится из совокупности «циклов действий», обладающих всеми признаками драматической композиции: в каждом из них есть экспозиция, завязка, кульминация, развязка.

В развитии единого действия каждой пьесы есть рубеж, знаменующий собой решительный поворот, после которого изменяется характер борьбы и неудержимо надвигается развязка. Этот рубеж называется *кульминацией*.

Аристотель придавал огромное значение кульминационному моменту, называя его «пределом, с которого наступает переход к счастью <от несчастья или от счастья к несчастью>»[1].

---

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1961, с. 97.

Несмотря на кажущуюся архаичность, это определение наиболее глубоко и точно выражает сущность кульминации. Только понимая внутреннюю обусловленность идейной и композиционной структуры драмы, можно безошибочно отыскать кульминационный момент, перелом в развитии действия.

Архитектоника кульминации может быть весьма сложной, кульминация может состоять из нескольких сцен. Попытки теоретически установить ее место в драматической композиции, как правило, бесплодны. И протяженность кульминационного момента, и его место в каждом отдельном случае определяются стилевым и жанровым обликом пьесы, но прежде всего — смысловой задачей. Неизменно лишь одно — эстетическая сущность кульминации, знаменующей собой *перелом* в ходе драматической борьбы.

Построение действия по восходящей («нарастание действия»), по мнению теоретиков,— общая закономерность, не знающая исключений. Она равно проявляется в пьесах всех жанров, в произведениях любых композиционных структур, вплоть до пьес, обращающих действие вспять. Отступление от этой непреложной закономерности, коренящейся в самой сущности драмы и в структуре действия, означает введение в драму лирического или эпического элемента.

Но и после кульминационного момента напряжение отнюдь не спадает, действие не движется по нисходящей.

Проблема композиционного завершения драмы, проблема *развязки* теснейшим образом связана с требуемым от нее нравственным эффектом. Впервые на это обратил внимание Аристотель, выдвинувший понятие *ка́тарсис* — трагическое очищение. Но так как Аристотель не дал развернутого определения этого понятия, то споры по поводу толкования последнего имеют вековые традиции и не прекратились по сей день. Тем не менее несомненно одно: катарсис, по Аристотелю, указывает на связь между эстетическим и этическим началами, признавая высшей целью трагедии определенный нравственный эффект. Этот эффект подготавливается всем развертыванием трагического конфликта, окончательно же реализуется развязкой, разрешением конфликта. Именно в развязке — средоточие нравственного и эмоционального пафоса драмы.

Развязка выводит нас на новую нравственную высоту, с которой мы заново обозреваем весь ход драматического сражения, переоценивая идеи и принципы, двигавшие героями, вернее — обнаруживаем меру их истинной ценности.

Чем многообразнее жизненные связи, образующие драматический конфликт, тем шире возможности различных его разрешений. Распространенное мнение, будто последовательное развитие коллизии автоматически ведет к определенной развязке, теоретически неоправданно, практически же отвергается опытом драматургии.

Выбор развязки диктуется не только (а подчас и не столько) объективной логикой характеров и обстоятельств, но и фактором

субъективным — волей автора, направленной его мировоззрением, сущностью нравственной задачи. Так, Вс. Вишневскому «ничего не стоило» спасти Комиссара. Но Комиссар умирает — умирает, самой своей смертью утверждая величие своего дела, несломленность духа большевиков. Великое, трагическое время, на взгляд драматурга, требовало такой развязки.

Трудности, встающие перед драматургом при вычленении из «эмпирической действительности» (выражение Гегеля) исходной драматической ситуации, завязки, возникают вновь, когда необходимо найти разрешение коллизии. Дело не только в том, чтобы, исходя из своего взгляда на мир, понять, чем завершится обнаруженная в действительности коллизия,— предстоит еще найти тот этап, который завершит ее с наибольшей вероятностью, и конкретную форму, в которой развязка осуществится.

Следовательно, развязка восстанавливает равновесие, нарушенное в завязке: конфликт исчерпан, противодействие одной из борющихся сторон сломлено, одержана победа. Для данного драматического действия значение этой победы абсолютно, хотя по своему реальному жизненному содержанию она может быть преходящей, временной.

Жанр как эстетическая категория

В синкретическом искусстве древних народов будущие роды как способы изображения, отражения действительности существовали лишь в неразвернутом виде, в зародышевом состоянии. В дальнейшем синкретизм исчезает, образуются отдельные самостоятельные области, сферы, или, как иногда говорят, отрасли искусства. Внутри каждой такой области, сферы образовались существующие и поныне способы, или роды, изображения, отражения жизни. Так, поэзия (художественная литература) разделилась на три рода — эпический, лирический и драматический, которые в свою очередь с течением времени получали все более многочисленные видовые и жанровые формы их конкретного существования.

В переизданном много раз учебнике «Введение в литературоведение» Г. Л. Абрамовича утверждается, что все многосторонние проявления человеческой жизни и человеческого сознания охватываются в их общей форме тремя родами поэзии:

«Эпос, лирика и драма в своей совокупности открывают почти безграничные возможности полного и глубокого воспроизведения жизни и сознания людей, начиная от изображения сложнейших общественных процессов, знаменовавших целые эпохи в жизни народов (например, в таких произведениях, как „Илиада“ Гомера, „Гамлет“ Шекспира, „Война и мир“ Л. Толстого, „Мать“ Горького, „Тихий Дон“ Шолохова), и кончая передачей какого-либо одного человеческого переживания (например, в таких стихотворе-

ниях, как „Я помню чудное мгновенье...“ Пушкина, „Парус“ Лермонтова, „Тройка“ Некрасова)»[1].

Однако современная практика искусств опровергает подобную абсолютизацию принятого в прошлом веке деления. Невиданная динамика жизни обусловила и очень сложную динамическую систему искусства во множестве своих разновидностей.

Что касается художественной литературы как таковой, то она как бы стерла границы между эпосом, лирикой, драмой. Она выдвинула сегодня другое триединство, строго соблюдая лишь суверенитет прозы, поэзии, драмы. Тут уже линии размежевания очевидны [2].

Многие теоретики отмечают, что современное художественное развитие человечества приводит к самоопределению драматургии театральной драматургии кино, радио, телевидения, эстрады, театрализованных представлений. Назрела необходимость в исследовании родовых признаков этого огромного потока театральных искусств. Практика заставит это сделать. Углубление в существо проблем технологии творчества неизбежно приводит ко все большей и большей дифференциации его родов и видов. Закономерно в этом смысле и то, что ведущие мастера сцены говорят уже о необходимости определения жанра не только пьесы, но и актерской игры.

«Сейчас все чаще и чаще режиссеры пытаются определить границы жанров и способы актерской игры в определенном жанре. Это похвально. Но сегодня этого уже мало. Надо определить географическую точку, а не материк. Водевиль водевилю рознь. Трагедии Шекспира не похожи на трагедии А. К. Толстого. Драма у Алешина — не драма у Арбузова...

И не может быть особых правил игры драмы, правил игры комедии. Даже такие дополнительные определения, как „бытовая“, „лирическая“, „салонная“, „плаща и шпаги“, не помогают делу.

Жанр — понятие важное, но очень уж общее»[3].

Роды как способы изображения, отражения действительности, как мы знает, еще не являются формами конкретных произведений. Они представляют собой лишь самые общие принципы отображения жизни. В процессе развития некоторые формы каждого из родов искусства подразделились на отдельные группы и подгруппы. Например, такая форма эпического рода, как роман, может быть романом социально-психологическим, семейно-бытовым, историческим, сатирическим, документально-художественным, научно-фантастическим и т. д. Поэтому и возникла необходимость оперировать тремя понятиями: *род, вид* и *жанр.*

В пределах каждого рода различали на протяжении ряда исторических периодов такие виды: в эпосе — эпопея, былина, сказка, роман, повесть, рассказ, очерк, басня, анекдот; в лирике —

---

[1] Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. 5-е изд. М., 1970, с. 238—239.

[2] См.: Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972, с. 7.

[3] Товстоногов Г. Круг мыслей. М., 1972, с. 102.

эпиграмма, эпитафия, эпиталама, идиллия, романс и т. д., в драме — трагедия, комедия, драма.

Принципы деления на виды определяются главным образом характером изображения жизненного процесса, уровнем этого процесса — выделяется определенная форма эпической, лирической, драматической поэзии (роман, ода, комедия и пр.).

Но и виды — еще не окончательные конкретные формы произведений искусства. Сохраняя всякий раз общие родовые признаки и структурные особенности вида, каждое произведение несет в себе и своеобразные черты, диктуемые запросами жизни, особенностями материала и особенностями таланта художника, т. е. имеют неповторимую *жанровую* окраску.

Категория жанра является наиболее конкретной. При характеристике жанра учитывается не только тематическое своеобразие произведения, но и особенности идейно-эмоциональной трактовки изображаемого (исторический роман, сатирическая поэма, драматическая притча, трагифарс и т. д.).

Иными словами, под жанром подразумевается конкретная разновидность того или иного вида искусства.

Каждому жанру (или жанровой форме) свойственны специфические приемы художественного воплощения.

В отличие от рода и вида, жанровая категория оказывается чрезвычайно изменчивой. В искусстве происходит постоянная смена жанровых форм, жанровых разновидностей, и вызвана она тем, что общественное развитие, бесконечно изменяя человеческие взаимоотношения, требует от художника поисков новых путей эстетического познания и отражения.

Но какой бы неповторимой ни была та или иная жанровая форма, сквозь ее призму непременно просвечивают особенности рода и вида.

Будучи элементом художественной формы, жанр одновременно является и одним из средств раскрытия содержания. Практиками искусства давно замечено, что в неопределенности жанра отражается прежде всего неопределенность замысла, позиции автора; эта неопределенность делает произведение художественно незавершенным. Но это отнюдь не означает, что та или иная жанровая форма обязательно соответствует только определенному содержанию. Произведения одного и того же жанра могут отражать различные стороны действительности, использоваться для осуществления различных идейных задач.

В то же время можно говорить об общих эстетических свойствах того или иного жанра, а применительно к драматургии нужно с определенностью сказать, что жанр определяет и тип конфликта, тип жизненных противоречий, воссозданных, специфическими средствами искусства смоделированных в драматическом конфликте конкретного произведения.

Формирование новых жанровых разновидностей определяет медленную, многовековую эволюцию видов и в конечном счете родов. Это, разумеется, не значит, что в процессе создания художе-

ственного произведения писатель умозрительно взвешивает на неких внутренних весах миллиграммы жанровых черт и особенностей. Руководствуясь стремлением поведать людям нечто новое и существенное о той или иной стороне действительности, художник чаще всего и не помышляет о жанровых закономерностях. И тем не менее глубокие знания о делении искусств нужны не только теоретику, а и практику искусства, тем более когда речь идет о таком сложном, синтетическом искусстве, как искусство сценическое.

В современной практике искусства термин *жанр* (от франц. *genre* — род, вид) употребляется в различных значениях. Одни, в соответствии с этимологией слова, называют так роды (эпос, лирику, драму). Другие под этим термином понимают виды, на которые делится род (роман, повесть, рассказ и т. д.). Это, второе из указанных, употребление термина жанр является самым распространенным, но, как и первое, оно неточное, ненаучное, и оно очень путает, затемняет представление о реальных явлениях. Особенно пагубна такая терминологическая путаница для теории и практики искусства, еще только становящихся, активно формирующихся в своих родовых качествах. К театрализованным представлениям это имеет непосредственное отношение.

Общее и особенное в драме и в сценарии театрализованного представления

Театрализованные представления и массовые празднества в честь знаменательных для всей страны дат и важнейших событий в жизни коллективов занимают все большее место в нашей действительности. А для того чтобы лучше организовывать и развивать театрализованные представления всех видов и жанров, совершенно необходимо понять основные закономерности этого рода искусства, которые реально существуют, поскольку в течение тысячелетий создавалась и развивалась народная театральная культура. В данном курсе рассматриваются основные, проблемные вопросы, относящиеся к самым существенным моментам драматургии театрализованных представлений.

Известно, что основой всех видов и жанров театрализованных представлений и празднеств является сценарий, имеющий, по единодушному признанию теоретиков, общие черты с драматургическими произведениями театра, кино, телевидения и радио. Главным объединяющим моментом выступает здесь драматический конфликт, ибо конфликт является основой драмы как рода искусства.

Конфликтность как специфическое отражение существенных противоречий действительности в сценарии агитационно-художественного представления, литературно-музыкальной композиции, тематического концерта или массового театрализованного празд-

нества, так же как и в драме, является фактором, определяющим и тематику, и идейный смысл, и сверхзадачу, и даже в конечном счете форму произведения.

Следовательно, конфликтность в сценарии театрализованного представления является тем всеобщим родовым признаком и качеством, которое позволяет говорить именно о драматургии театрализованного представления как таковой. А тем особенным, что определяет сценарную драматургию, является форма проявления конфликта, обусловленная самой природой исторически сложившихся театрализованных представлений и народных театрализованных празднеств.

Существенное противоречие действительности, воссозданное в сценарии театрализованного представления как относительно завершенное действие, имеет специфическое отражение в драме и называется драматическим конфликтом. Одним из существеннейших моментов формы проявления конфликта в драме, как известно, является *сюжет* — как система событий, имеющих причинно-следственные связи. В сюжете и через сюжет драматурги в подавляющем большинстве случаев выявляют связи и противоречия между людьми и целыми социальными группами, многосторонне раскрывают изображаемые характеры и обстоятельства.

Сюжет в таком качестве в сценарии театрализованного представления почти не имеет места, но если и встречается (чаще всего в представлениях обозренческого характера или в отдельных номерах), то здесь он разряжен, раскован, специфичен. Определение сюжета театрализованного представления, разработка его структуры — одна из важнейших и пока не решенных теоретически проблем.

Художественное воплощение определенных мыслей, чувств, фактов и обстоятельств текучей и противоречивой действительности осуществляется в сценарии театрализованного представления главным образом с помощью не сюжета, а ряда других средств.

Публицистичность и документальность как специфические особенности сценария театрализованного представления, необходимость для воплощения идейно-художественного замысла обращаться то к речи действующих лиц, то к лирическим высказываниям, то к документальным материалам (письмам, дневникам, статьям и т. п.) выдвигают на передний план композицию. Композиция становится одним из главных средств, с помощью которого и главным образом через которое создается *конфликтная ситуация* — чаще всего как внутренняя контрастность *тем*, как определенное сочетание и построение эпизодов и номеров, создающее органический сплав форм и художественно-выразительных средств, сплав отражающий в своем единстве важные, существенные моменты развивающейся действительности.

Если в драме композиция является моментом, определяющим структуру событий действенно развивающегося сюжета, моментом чрезвычайно важным, но обусловленным другими существенными

элементами формы, то в сценарии театрализованного представления, в виду ослабления функции сюжета, композиция берет на себя роль главного организатора художественно-документального материала, ее функция становится определяющей. Именно поэтому в процессе создания литературного сценария важнейшим моментом творчества является *монтаж* материала, композиционное решение. Чтобы на основе тщательно подобранных и обработанных материалов создать нечто законченное и драматургически выстроенное, нужно найти, открыть именно то единственное построение, сочетание фактов, сцен, событий, документов и высказываний, которое знаменует собой появление нового, целостного произведения.

В. Н. Яхонтов, создавший актуальные и созвучные времени композиционные полотна, называл монтаж таких композиций «сочетанием элементов в целое», подчинением материала «своей идее». Эта «своя идея» является в сценарии именно той объединяющей силой, без которой не может быть композиции, монтажа.

Однако любая идея, какой бы цельной она ни была, сама по себе еще не драматична. Только на основе накопленного материала и в процессе непрерывной работы над ним возникает тот чудесный, необходимый творческий процесс, в результате которого абстракция в сознании пишущего сценарий как бы оживает, обретает плоть и кровь — и возникает новое, законченное произведение. «Я создал как бы новое произведение на свой голос, в полном соответствии с моим замыслом, я нашел драматургию своего жанра»[1],— говорил В. Яхонтов в книге «Театр одного актера».

По образному выражению ирландского драматурга Сент Джон Эрвина, всякое законченное художественное произведение должно быть живым организмом, настолько живым, что, когда отрезана любая часть его, все тело начинает кровоточить.

Как возникает эта живая сущность? Вдыхает ли создатель жизнь в свое творение благодаря напряжению собственных чувств?

Является ли жизненность этого творения скорее эмоциональной, чем аналитической? Или творческий процесс и эмоционален, и глубоко рационален?.. Целый ряд вопросов, касающихся творческого процесса, в известном смысле — методики создания сценария, оказывается непосредственно связанным с характером проявления драматического конфликта именно через композицию — композицию как монтаж внешне разнородных, но имеющих глубокую внутреннюю связь элементов.

Таким образом, главным специфическим свойством сценария театрализованного представления является *характер выявления конфликта через построение, через композицию.* Но это качество присуще и драме как таковой, потому что и в драме, и в сценарии основой построения, объединяющим стержнем является жизненная коллизия, отраженное в конфликте противоречие действи-

---

[1] Яхонтов В. Театр одного актера. М., 1958, с. 113.

тельности. Поэтому противопоставлять эти ясно различимые «особенные» черты драмы и сценария театрализованного представления было бы неверным. По рабочей, но тем не менее точной терминологии Яхонтова, «сочетание элементов в целое» немыслимое без «своей идеи», которая и у драматурга, и у пишущего сценарий возникает в голове как итог многократного опыта, как отражение противоречий необходимо развивающейся действительности. Смутные социальные взгляды, беспорядочный мыслительный процесс в любом творчестве не могут привести к организованной деятельности, к объективному изображению действительности. Только четкое представление о сути того, что хочет сказать автор, плодотворно.

Тема, идея, замысел сценария театрализованного представления

Общеизвестно, что создание художественного образа любого произведения искусства зависит прежде всего от темы и идеи произведения, от главной мысли художника. По мнению теоретиков драмы, законы мышления лежат в основе творческого процесса и требуют, чтобы драматург начинал свою работу с основной идеи.

Но эту мысль нельзя понимать буквально. Догматическое, узко конкретное толкование может привести и приводит к ложным методическим рекомендациям.

Специалисты в области литературы считали и считают, что процессу формирования главной мысли произведения предшествует часто составляющий десятки лет жизненный опыт писателя. И вовсе не кажутся преувеличением слова Расула Гамзатова о том, что тема — это весь писательский мир, это «весь писатель». Или слова М. Горького о том, что «темы — кислород писателя».

На наш взгляд, сценарист театрализованного представления, работающий в основном на местном документальном материале, не может начинать творческую работу, не познакомившись с конкретным материалом, не изучив его. Сам творческий процесс в этом случае просто не состоится. Все начинается, как мы уже однажды говорили, именно с поисков материала для сценария и с его изучения. Только в процессе изучения фактов, событий, документов, биографий людей можно очертить тему будущего представления. Материал нужно увидеть своими глазами, вжиться в него. При этом надо помнить, что одна и та же тема может быть выражена и различным материалом.

Неточность методической рекомендации, нацеливающей на непременное первоочередное определение темы и идеи, обусловливается не только спорным пониманием сущности литературной работы, но также и тем обстоятельством, что в литературоведении и театроведении термин тема употребляется в двух значениях. Одни понимают под темой жизненный материал, взятый для изображения, другие — круг жизненных явлений, которые воссо-

здаются художником в его произведении специфическими средствами искусства.

По мнению многих теоретиков сегодня более правильным является второе определение. Оно, во-первых, не допускает смешения понятий, т. е. объекта изображения и эстетической категории. Во-вторых, и это главное, определение темы как основной проблемы произведения естественно исходит из ее органической связи с идеей. На необходимость такой связи справедливо указывал М. Горький. «Тема,— писал он,— это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленно и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем позыв к работе ее оформлении»[1].

При трактовке темы как осмысленного, отобранного художником материала тема непременно связывается с его идеей, так как в самом отборе фактов неизбежно сказывается мировоззрение автора, его общественная позиция.

Вспомним и то, что само понятие тема происходит от греческого слова, буквально означающего: «то, что положено в основу». В Большой Советской Энциклопедии тема характеризуется как предмет повествования и как то, о чем говорится в сочинении, докладе, лекции.

В некоторых произведениях проблемный характер темы подчеркнут писателем в самом заголовке: «Горе от ума», «Без вины виноватые», «Шторм», «Поднятая целина» и т. д.

Не уяснив всего многообразия изображаемой картины жизни, мы не вскроем сложности основной проблематики, которая только и позволяет вникнуть в тему во всей ее конкретной и неповторимой значимости. Считая же, что тема — лишь конкретный жизненный материал (а он в сценарии театрализованного представления чаще всего очень разнородный), мы не могли бы и мечтать о художественном единстве агитпредставления, литературно-музыкальной композиции или тематического концерта.

Кроме того, именно узкое, внеэстетическое, почти утилитарное понимание темы может приводить и приводит к неверным практическим рекомендациям, когда советуют априорно, до знакомства с жизненным материалом, определять тему будущего представления.

Современные художники говорят также и о ракурсе темы, об определенном угле зрения на тему, утверждают, что нет отработанных, исчерпанных тем. «Все, казалось бы, снято о войне,— сказал в одной из бесед Б. Равенских,— но вот написали Гамзатов и Френкель „Журавлей“, и тема вновь переворачивает душу». Если же сам предмет изображения хорошо знаком зрителю, то новым может оказаться, по мнению Б. Захавы, отношение художника к этому предмету, его мысль об этом предмете, его чувство по отношению к нему и т. д.

---

[1] Горький М. Собр. соч. М., 1953, т. 27, с. 214.

Понятие ракурса темы, угла зрения на нее становится особенно ощутимым, как только связываешь ракурс с мировоззрением, мировосприятием художника, а также с тончайшим из видов человеческой деятельности — с творческим процессом, с возникновением в данном случае замысла действенного воссоздания жизни, т. е. синтеза, слияния темы и драматического действия. А достигается это, по мысли американского теоретика драмы и кино Дж. Г. Лоусона, следующим образом: «В то время как жизненное развитие идет от причины к следствию, развитие волюнтарного изображения идет назад, от следствия к причине. Это неизбежно в силу того, что изображение волюнтарно; драматург творит на основании знаний и опыта, отыскивая причины, ведущие к цели, которую избрала его разумная воля. Таким образом, концентрация всего внимания на кризисе и ретроспективный анализ причин, который мы встречаем во многих крупнейших пьесах мира (в греческой трагедии и в социальных пьесах Ибсена), следуют логике драматического мышления в ее самой естественной форме»[1].

Построение драматического произведения любого рода и вида также связано с субъективными представлениями о вероятном и необходимом. «Выбирая тему, драматург руководствуется своим представлением о вероятном и необходимом; решимость достичь вероятной цели побуждает разумную волю, а „железный строй фактов" ограничивает действие этой воли необходимыми пределами... Очевидно, что пьеса, которая начинается случайно и заканчивается потому, что истекло два с половиной часа,— это не пьеса. Ее начало и конец, связное построение всех ее частей определяются необходимостью конкретного выражения той социальной концепции, которая составляет тему пьесы»[2].

Более того, современные теоретики драмы улавливают связь и между тематическим единством и единством драматического действия, считая, что слияние, синтез этих двух элементов — одна из важнейших особенностей именно данного рода искусства. Поэтому две (или несколько) одновременно развивающиеся темы перегружают композицию сценария, отвлекают внимание зрителя, мешают восприятию театрализованного представления.

Непременным условием при создании любого вида театрализованного представления — условием, связанным с самой сущностью данного рода искусства,— является определенность и ясность темы. Так, анализируя шолоховские произведения, отражающие Великую Отечественную войну (создавалась литературно-музыкальная композиция, посвященная 70-летию писателя), студенты института культуры пришли к следующему определению темы: «Сущность и формы проявления ненависти советских людей к фашистским оккупантам». А на следующих этапах работы родилось и название композиции: «Наука ненависти, наука любви».

---

[1] Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960, с. 264. (Курсив мой.—*А. Ч.*)

[2] Там же, с. 235.

Если основная мысль, которая должна служить стержнем сценария, неопределенна и расплывчата, сценарий осужден на неудачу. Обобщающая эмоционально-образная мысль, лежащая в основе содержания произведения искусства,— это художественная идея данного произведения.

Отражая действительность, драматург затрагивает целый ряд связанных друг с другом вопросов и каждому из них дает ту или иную оценку. В силу этого идейно-тематическая ткань произведения, как правило, крайне сложна.

Художник мыслит в основном не отвлеченными понятиями, а живыми представлениями, имеющими обобщающий характер. Жизненные факты взаимодействуют друг с другом, образуют явления более сложные, требующие в свою очередь определенного к себе отношения, а следовательно, и определенного обобщения. Это обобщение составляет центральную проблему произведения в целом, объединяющую вокруг себя все частные проблемы. Такого рода проблему часто называют *основной идеей.*

Понятие *идея* связано прежде всего с представлением о выводе, о решении вопроса, который поставлен в данном произведении художником. Но вопрос этот, как основной, при анализе произведения нельзя сводить к лаконичной формуле, которую художник выдвигает по поводу той или иной стороны жизни. Такое понимание идеи таит в себе опасность упрощения.

В практике могут быть (и часто встречаются) произведения, в которых идея не является прямым ответом на поставленный данным произведением вопрос. А. П. Чехов (в письме к Суворину) говорил: «Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника».

«...Писатель не обязан,— по словам Ф. Энгельса,— преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов»[1].

Но это вовсе не значит, что творчество художника основано на полном произволе фантазии и творческой интуиции. Фантазия художника подчинена не его смутным порывам и инстинктам, но осуществлению его творческого замысла, реализации его образной мысли. С ее помощью художник создает тот новый мир воображаемых личностей, отношений, переживаний, которые оказываются и более характе́рными, и более выразительными, нежели те, которые художник знал, видел, переживал в реальной действительности.

Субъективно художник свободен, а объективно он сам подчиняет себя наиболее совершенному выполнению творческой задачи, которая определяется, с одной стороны, его общественным мировоззрением, с другой — исторически сложившимися особенностями познаваемой им жизни.

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1964, т. 36, с. 333.

В Древней Индии санскритское слово *расс* означало суть духовного опыта; а в отношении к искусству театра слово расс выражало то, что оседает в душе зрителя и становится его собственной жизнью, то, что аудитория берет с собой после спектакля. Это значение очень близко к понятию идеи. Идея является тем существенно важным моментом произведения, который определяет его общественную значимость и ценность, его гуманистическую и социально прогрессивную роль.

О том, какое значение имеют в композиционной структуре сценария театрализованного представления тема и идея, мы скажем при рассмотрении особенностей композиции, а сейчас проследим, к каким последствиям в технологическом плане, в связи с творческим процессом создания сценария, приводит узкое, утилитарное, неверное понимание темы.

Работа по созданию сценария театрализованного представления, если к ней относиться творчески, не может разграничиваться на твердо установленные этапы. Здесь не может быть точно разработанной методики в педагогическом смысле этого слова. О методике можно говорить лишь как о самых общих принципах.

Есть много объективных и субъективных факторов, направляющих процесс работы по тому или иному руслу. Поэтому рекомендации могут даваться с учетом специфики как данного рода искусства, так и конкретного содержания сценария. Априорное определение темы и идеи, как четкая, заранее устанавливаемая последовательность этапов работы над сценарием, может поставить железный занавес на пути к подлинному творчеству, и это, безусловно, отрицательно скажется на качестве самого сценария.

Сказанное надо понимать не так, будто в начале работы сценаристы вовсе не ведают, в каком направлении им следует идти. В практике клубной работы будущее театрализованное представление чаще всего уже заранее обусловлено важным событием или явлением общественной жизни. Поэтому целенаправленный сбор и поиски материала являются первым этапом работы, а окончательное формулирование темы представления (узловой момент всего творческого процесса) происходит, как правило, значительно позже.

Именно такой момент творчества в процессе создания своей первой литературной композиции имел в виду В. Яхонтов, когда писал:

«Произошло нечто невероятное и чудесное, какое-то удивительное преображение уже знакомого и уже исполняемого материала, читаемого обычно по частям, по элементам. Отдельные короткие тематические вещи (стихи и проза), прерываемые обычно аплодисментами, выросли в цельное и продолжительное повествование, в рассказ, в своего рода поэму.

Сменялись ритмы — от стихов к прозе, и это придавало композиции особую симфоничность, живость и стремительность. Рабо-

та встала на тот путь, по которому строится музыкальное произведение»[1].

Таким образом, тема и идея театрализованного представления взаимосвязаны, взаимообусловлены, определяются в процессе осмысления противоречий изменяющейся, движущейся действительности, в процессе обдумывания драматического конфликта.

Совершенно правы практики и теоретики, выделяющие три основных компонента сценария театрализованного представления, которые несомненно соответствуют и трем важнейшим этапам рабочего и творческого процессов. Если сценарист может ответить на вопрос, *о ком* или *о чем* будет театрализованное представление, то он достаточно точно определил лишь его *материал*. Если сценаристу ясно, *что он хочет сказать* этим материалом,— он близок к определению *темы*. А если понятно, *ради чего* развивается тема, *какого воздействия* на зрителя сценарист желает добиться,— можно сформулировать *идею* произведения. Отсутствие одного из этих компонентов тормозит дальнейшую работу над сценарием и часто приводит к неудачам.

Композиция как монтаж в сценарии театрализованного представления

Рассматривая особенности композиционной структуры драмы, мы убедились в относительной законченности, внутренней целостности каждого звена драмы. Построение драмы мы поняли как *систему действий,* которые в своем единстве образуют процесс становления, процесс оформления специфической модели действительности. Композиция театрализованного представления в общих чертах напоминает композицию драмы.

Выстраивая сценарий театрализованного представления, автор должен обратить особое внимание на четыре важнейших элемента, называемых в практике *вступлением* (экспозицией), *развитием действия, разрешительным моментом* (переломом, или кульминацией) и *финалом*. Эти композиционные элементы так же обязательны в театрализованном представлении, как и в драме.

Завершенная внутри себя композиционная структура театрализованного представления, в сущности, делится на ряд *циклов действия*. Драма, как известно, состоит из нескольких таких циклов, название которых исторически менялось: *акт, действие, часть*. В сценарии театрализованного представления, чаще всего одночастного, эти тематически однородные циклы принято называть *эпизодами*. Каждый эпизод в сценарии театрализованного представления распадается на еще более мелкие, относительно завершенные структуры.

Композиционное расширение или сжатие событий, заострение средств выразительности, темп и скорость развития действия оп-

[1] Яхонтов В. Театр одного актера. М., 1958, с. 112.

ределяются как кульминацией каждого цикла в отдельности, так и кульминацией всего представления.

В композиции драмы причинно-следственные связи и мотивировки играют чрезвычайно большую роль. Специфика композиционной структуры сценария театрализованного представления заключается в том, что здесь вместо причинно-следственной связи единство действия создается за счет других средств, по-особому. Это не значит, конечно, что причинно-следственная связь вовсе исключается из структуры сценария театрализованного представления. Как в отдельном цикле действия (будь то эпизод, номер или документальный факт), так и во всем сценарии могут существовать и, как правило, имеют место несколько линий причинности; но они должны развиваться обязательно к *единой, общей цели,* ибо общий замысел — это в конечном счете главное в сценарии театрализованного представления (как и в любом роде искусства).

Да и по отношению к драме мнение, будто она являет собой непременную цепь причин и следствий, по мысли Лоусона, опасно, потому что такое представление мешает накапливанию различных сил, ведущих к кульминации[1]. В применении к сценарию театрализованного представления эта мысль теоретика еще более справедлива, потому что при очевидном отсутствии непрерывной цепи причин и следствий в сценарии все его части — это подчиненные элементы единого и непрерывного действия. Каждая часть (эпизод, номер), живя своей самостоятельной жизнью, имея свой смысл и внутреннее развитие драматического напряжения, так или иначе связана с целым, с главной мыслью всего сценария.

Мы совершенно сознательно пользуемся здесь термином *непрерывность действия,* который возник в кинематографии. В театральном лексиконе нет термина, точно соответствующего понятию непрерывность действия. Это можно объяснить либо стремлением рассматривать сцены и акты пьесы как самостоятельно существующие величины, либо отсутствием со стороны теоретиков должного внимания к связям и органическому развитию отдельных элементов и циклов драмы.

Понятие непрерывность в применении к сценарию театрализованного представления охватывает целый ряд проблем, и в том числе проблему отбора материала, проблему переходов и связок, поддержания внимания, драматического напряжения и т. д.

Кстати, обычно драматическое напряжение считают некоей мистической связью, которая возникает между актером и зрителем. Но, по мнению Лоусона, гораздо разумнее рассматривать научное значение этого слова. В электричестве оно означает разность потенциалов, в механике — соотношение нагрузки и сопротивления, которое можно тщательно подсчитать. В архитектонике сценария театрализованного представления драматическое напряжение за-

---

[1] См.: Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960, с. 306.

висит от «прочности на разрыв» отдельных циклов действия, номеров и связок.

Сценарий только тогда получается цельным и художественно завершенным, когда все его элементы внутренне спаяны в целое. Собственно, это и означает, что все элементы тщательно продуманы и проработаны.

Непрерывность действия в сценарии театрализованного представления достигается, в частности, тем, что вместо простой фиксации происходящих в реальности явлений отбирается и соответственно задаче трактуется лишь самое существенное для идеи и темы.

Неизбежно приходится думать и о тех закономерностях, которые связывают воспринимающего с картиной действительности, представленной сценаристом. Непродуманное соединение элементов до зрителя доходит как ничего не говорящий беспорядок, хаос.

Одна из непременных особенностей театрализованного представления — необходимость острой смены темпа и ритма в номерах и эпизодах.

«Разъятие действительности» на части и конструирование сценария из элементов, как всякий творческий акт, можно отнести непосредственно к интуиции художника. Однако все-таки следует наметить пути, хотя бы приблизительно определяющие направление этой работы.

Думая о соблюдении единства и непрерывности действия в театрализованном представлении, неизбежно приходишь к мысли, что композиция здесь имеет и специфические черты, отличные от композиционной структуры драмы. Одной из таких ее существеннейших черт является монтаж.

Понятие *монтаж* достаточно подробно разработано в применении к кинематографу и имеет как узкое, чисто технологическое значение, так и значение более широкое, взаимосвязанное с категориями композиция и непрерывность, дополняющее их и подразумевающее глубокую, идейно-философскую связь между явлениями и элементами явлений.

Еще Эйзенштейн заметил, что монтаж не является прерогативой кинематографа — его можно обнаружить и в литературе, и в живописи, и в других искусствах.

Сущность монтажа как основного приема кинематографического творчества В. Пудовкин определил следующим образом: «Связь и промежуток необходимо присущи реальности. В действительности их можно нарушить только различным напряжением внимания зрителя. Я могу остановить свой взгляд на лице, скользнуть по телу и внимательно вглядеться в руки — так сделает зритель, смотря на реальную женщину в действительной обстановке. Кинематограф выбрасывает работу скольжения. На кинематографе зритель не тратит лишней энергии. Режиссер, уничтожая промежуточные моменты, дарит зрителю сохраненную энергию, он заряжает его, и образ, созданный из ряда острых деталей,

воспринимается с экрана еще более ярко, чем это было бы в действительности»[1].

Таким образом, зритель кинематографа оказывается идеальным, острейшим наблюдателем. Таким наблюдателем делают его режиссер и оператор фильма.

Для того чтобы показать на экране падение человека с шестого этажа, сначала его снимают падающим на сетку, но так, чтобы сетки не было видно на экране. Затем снимается падение того же человека на землю с небольшой высоты. Оба куска, склеенные вместе, дают при демонстрации нужное впечатление. Катастрофический полет не был воссоздан полностью — он появился только на экране, созданный из двух кусков пленки, склеенных вместе.

Этот кинематографический прием Пудовкин сравнивает с удалением со сцены нескольких переходных лет, которые разделяют в драме одно действие от другого. Происходит своеобразное сжатие, концентрация действия во времени. Камера, управляемая режиссером, берет на себя обязанность выбрасывать лишнее, вести внимание зрителя так, чтобы он смотрел только на важное и существенное для выражения общего замысла произведения. Благодаря склейке кусков ленты (монтажу) создается новое, «экранное» время и «экранное» пространство.

Кинематографист не деформирует реальность, но пользуется ею для создания реальности новой; он отбирает элементы действительности для того, чтобы создать из них новую действительность, лишь ему принадлежащую. Поэтому *основной прием* кинематографического изложения — построение целостной картины из отдельных кусков, элементов, прием, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое существенное и значительное. Этот же прием является важнейшим, основополагающим и для композиции сценария театрализованного представления. Именно в компоновке, в составлении, в монтаже отдельных номеров, документов, публицистических материалов, музыки; пластики наиболее наглядно проявляется мастерство сценариста. В момент монтажа отбирается не тот материал действительности, который дает первый, скользящий взгляд, охватывающий лишь общее и поверхностное, а тот, который дает напряженный, ищущий, целенаправленный взгляд, взгляд, который желает и может видеть глубже.

При создании сценария театрализованного представления нельзя лишь фиксировать результаты трудовых побед или недостатки — важнее раскрывать их *истоки*. Недостаточно назвать, показать передовиков производства — нужно раскрыть образы этих людей путем отбора важнейших фактов их биографии, продуманно и выразительно связать эти факты, создав непрерывность действия.

Отбор материала в сценарии должен быть особенно острым и целенаправленным. В драме, кроме острых моментов и деталей, в

---

[1] Пудовкин В. Избранные статьи. М., 1955, с. 56.

силу ее большей приближенности к условиях реального времени и пространства, в силу непосредственно выявляемых в ней причинно-следственных связей, создается фон — как масса неизбежных контуров, в которые заключены острые моменты и детали. В сценарии театрализованного представления, так же как в кинематографическом сценарии, и даже с большей свободой, мы можем отбрасывать все промежуточное, все незначительное из неизбежной реальности и оставлять лишь яркие, ударные, узловые пункты. На этой возможности и строится сущность впечатляющей силы монтажа как основного приема при создании сценария театрализованного представления.

Понятие *монтаж* в искусстве научно объяснил советский кинорежиссер В. Пудовкин, на которого мы уже ссылались. Основой искусства монтажа является искусство соединять отдельные снятые куски так, чтобы зритель получил впечатление целого, непрерывного, продолжающегося движения, действия.

Французское слово *monteur* буквально означает: «строить», «собирать». Англичане называют монтаж проще и грубее — *gutting*, т. е. «резка». Эти слова определили первоначально только технический смысл составления картины из кусков и появились на заре кинематографа. Монтаж и до сего дня выполняет иногда роль чисто формальной внешней связи (например, связи выстрела из ружья в одном куске и попадания пули в другом). Но монтаж в искусстве непременно подразумевает, как мы уже говорили, и связь глубокую, идейно-философскую.

Диапазон форм связи при монтаже самый широкий, вплоть до резкого контраста, противоречия, что является наиболее яркой формой объединения двух или нескольких кусков в непрерывном развитии единой идеи.

Монтаж, по мысли Пудовкина, означает не сборку целого из частей, не подменяет собой понятие композиция, но является способом всестороннего, осуществляемого различными приемами раскрытия и разъяснения в произведении искусства связей между явлениями жизни.

Монтаж в этом смысле определяет уровень общей культуры сценариста, позволяющий ему не только знать факты, но и правильно понимать жизнь. Он определяет способность наблюдать действительность и разбираться в этих наблюдениях, самостоятельно мыслить о них.

Монтаж определяет, наконец, и степень одаренности художника, позволяющей превратить внутреннюю, скрытую связь реальных явлений в связь как бы обнаженную, ясно видимую, непосредственно воспринимаемую без объяснений.

Пудовкин приводит следующие примеры:

«Когда на экране рядом с горами снимаемой из коммерческих соображений пшеницы появляются истощенные голодом дети разорившихся фермеров,— это монтаж...

Когда в эпизоде, изображавшем первую мировую войну («Конец Санкт-Петербурга»), появлялись короткие сцены бешеного

ажиотажа на бирже, то и дело сменявшиеся трагическими кусками гибели солдат, идущих в отчаянную атаку,— это был монтаж.

Связь между интересами фондовой биржи царской России и империалистическими целями войны раскрывалась в стремительной смене коротких кусков, и гневный вопль армии „За что воюем!?" вырастал из них как органический неизбежный вывод.

Когда действие картины внезапно останавливается, уходит в далекое прошлое для того, чтобы немедленно снова вернуться к настоящему и идти дальше,— это тоже монтаж.

Раскрыта и сделана ясной связь поведения героя в настоящем, с реальными обстоятельствами его прошлой жизни»[1].

Далее Пудовкин делает вывод о том, что в процессе творческого монтажа художник сталкивается «как бы с живым ощущением диалектики».

Приведем в этой связи и высказывание Б. Брехта. Он говорит о новой технике искусства, позволяющей театру применять для создания образов метод науки об обществе — метод диалектического материализма. «Этот метод,— поясняет Брехт,— стремясь познать общество в развитии, рассматривает общество в его внутренних противоречиях. Для этого метода все существует лишь постольку, поскольку общество изменяется и тем самым вступает в противоречие с самим собой»[2].

Вот почему драматург считал, что современная наука может сослужить неоценимую службу искусству, особенно театральному. «Я косо поглядываю на людей, о которых мне известно, что они не стоят на уровне современных научных знаний, то есть, что они „поют как птицы певчие, как на ветке соловей"... Я полагаю, что великие и сложные мировые события не могут быть до конца поняты теми, кто не привлекает для познания мира всех вспомогательных средств»[3].

Так же высказывается о значении науки и Всеволод Пудовкин: «Встреча с наукой укрепила мою веру в искусство. Теперь я глубоко убежден, что эти две области человеческого познания связаны между собой гораздо теснее, чем об этом многие думают»[4].

Марксистско-ленинская теория учит, что все процессы и явления действительности находятся в сложной и многогранной взаимосвязи и взаимозависимости между собой. Если сценарист не сумеет проанализировать явление, которое он хочет отразить, не сумеет проникнуть в его глубину, схватить детали и одновременно понять взаимную связь, сливающую их в органическое целое, он не сумеет создать ясного и яркого изображения этого явления средствами театрализованного представления.

Несомненно и то, что в каждом театрализованном представлении, как и в кинопроизведении, обязательно должна пульсировать

---

[1] Пудовкин В. Избранные статьи. М., 1955, с. 105—106.
[2] Брехт Б. Собр. соч. Театр. М., 1965, т. 5/2, с. 193.
[3] Там же, с. 71.
[4] Пудовкин В. Избранные статьи. М., 1955, с. 41.

единая, все объединяющая мысль. «Монтаж,— говорит Пудовкин,— неотделим от мысли. Мысли анализирующей, мысли критической, мысли синтезирующей, объединяющей и обобщающей»[1].

Только глубоко осознанные и продуманные социально-нравственные проблемы могут быть превращены в отражение живой действительности. В ином случае все в сценарии будет только единичным, только конкретным, фактическим.

В силу сказанного нельзя не согласиться и с таким расширительным пониманием монтажа, которое дает М. Ромм: «Монтаж— это мысль художника, его видение мира, его идея, выраженная в отборе и сопоставлении кусков кинематографического действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде»[2].

Во многих высказываниях практиков по поводу создания сценариев театрализованных представлений подчеркивается лишь внешняя логическая связь одного эпизода с другим. Это упрощенный, поверхностный взгляд на структуру действия и на возможности художественного монтажа. Необходимо говорить о внутренней логике составляющих сценарий разнородных элементов. А эту внутреннюю логику создают: продуманная конфликтность в разнообразных ее выражениях; тематическое единство, отвечающее главной мысли, идее произведения; действенное построение всех элементов сценария и театрализованного представления в целом. Именно для уяснения этих важнейших моментов в процессе создания сценария и понадобилось сделать экскурс в теорию монтажа. А понимание сущности творческого монтажа дает возможность правильного рассмотрения и конкретных приемов создания действенной основы сценария театрализованного представления.

Приемы монтажа в сценарии театрализованного представления

С. Эйзенштейн говорил, что монтаж основан на сопоставлении двух или нескольких кусков и больше похож не на сумму их, а на произведение; результат сопоставления здесь качественно всегда отличается от каждого производного элемента, взятого в отдельности. Иными словами, великий мастер считал монтаж методом создания художественного образа, основополагающим принципом творческого процесса. А так как перед пишущим сценарий театрализованного представления стоит задача не только и не столько логически связной подачи реального материала, сколько максимально взволнованного рассказа о нем, создания художественно осмысленной новой действительности, то владение основными приемами монтажа является для него делом едва ли не первостепенной важности. Приемы монтажа не могут быть оторваны от конфликтной системы произведения, да и специфику самого конфликта можно рассматривать только через эти приемы.

---

[1] Пудовкин В. Избранные статьи. М., 1955, с. 109.
[2] Ромм М. Заметки о монтаже.— Искусство кино, 1959, № 6, с. 137.

К наиболее распространенным приемам художественного монтажа относится *контрастность*.

«Представьте себе,— говорит В. Пудовкин,— что вы рассказываете о бедственном положении голодающего человека; рассказ будет впечатлять еще ярче, если вы упомянете при этом о бессмысленном обжорстве богача. На этом простом контрастном сопоставлении и основан соответствующий прием монтажа»[1].

То есть контрастность как прием монтажа основана на сближении противоположных, контрастирующих по смыслу элементов художественного произведения.

В сценарии театрализованного представления можно сопоставлять по контрасту не только отдельные номера, но и отдельные эпизоды, части номеров, как бы заставляя зрителя беспрерывно сравнивать два факта, два явления, два действия, одним усиливая другое, благодаря чему достигается острая выразительность, идейная направленность и художественная целостность.

Так, агитбригадчики из Холмогор, используя форму народной кадрили, написали текст программы на местные темы в виде частушек, припевок, куплетов. В сценарии «Холмогорской кадрили» именно контрастное построение номеров (частушка «грустная», «радостная», «страдальная», «развлекательная» и т. п.) создавало впечатление единой органической композиции, давало возможность целостного восприятия определенного тематического цикла.

Монтаж по контрасту — один из самых сильных и наиболее распространенных приемов подлинно конфликтного отражения противоречивой действительности в театрализованном представлении. Чаще всего конфликтность выступает в сценарии как внутренняя контрастность тем, как определенное построение и сочетание эпизодов и номеров, создающих в целом органический сплав. Именно органический сплав форм и художественно-выразительных средств отражает важные, существенные моменты развивающейся, меняющейся действительности.

Что касается такого вида театрализованного представления, как представление агитационно-художественное (агитбригадное, в частности), то монтаж по контрасту является здесь не только ведущим приемом, но и едва ли не специфическим видовым признаком. Именно агитация предполагает резкое разграничение явлений по принципу «за» и «против», что исключает односторонность их показа, изолированность от диалектической борьбы противоположностей.

Следует только заметить, что механическое построение по контрасту, нетворческое использование этого (как и любого другого) приема приводит сценаристов к шаблону.

Параллелизм — еще один свойственный именно сценарной драматургии прием монтажа. Сущность параллелизма, широко используемого в кинематографе, очень ясно показал В. Пудовкин на примере эпизода из одного неснятого им киносценария:

---

[1] Пудовкин В. Избранные статьи. М., 1955, с. 96.

«Рабочий из вожаков забастовки приговорен к смерти; казнь назначена производиться в пять часов утра. Эпизод смонтирован так: фабрикант — хозяин смертника — выходит пьяный из ресторана, он смотрит на часы-браслет: четыре часа. Показывается смертник — его готовят к отъезду. Снова фабрикант звонит у дверей, справляясь с часами,— половина пятого. По улице несется черная под конвоем. Открывшая дверь горничная — жена смертника — становится жертвой внезапного бессмысленного насилия. Пьяный фабрикант храпит на постели, нога с завернувшейся штаниной, рука свисла вниз, виден браслет с часами, стрелка подползает к пяти часам. Рабочего вешают. Здесь два тематически не связанных действия соединены вместе и идут параллельно благодаря часам, которые указывают приближение казни»[1].

Одновременность — монтажный прием, также хорошо разработанный в современном кинематографе. Но еще задолго до появления кинематографа, в народных представлениях и празднествах, был разработан принцип *симультанности,* т. е. действования на нескольких сценических площадках параллельно или одновременно. В дальнейшем этим приемом широко пользовались в различных видах театрализованных представлений. В первом послеоктябрьском представлении Театрально-драматургической мастерской Красной Армии — «Свержение самодержавия» — действие происходило на помостах, расположенных в противоположных концах зала; один помост был назван «помостом Революции», другой — «помостом реакции». В инсценировке «Взятие Зимнего дворца», поставленной в Октябрьскую годовщину 1920 года, было три основных места действия.

В современных театрализованных представлениях действие часто происходит одновременно на сценической площадке и на экране, или на нескольких экранах сразу, или в разных частях сцены и зрительного зала и т. д. В структуре театрализованных массовых празднеств этот прием является одним из важнейших.

Лейтмотив («напоминание») — один из основных монтажных приемов и одновременно одна из особенностей драматургии театрализованных представлений. Именно поэтому справедливо сравнивают построение сценария театрализованного представления с сюитным построением. Так строится большинство тематических концертов, литературно-музыкальных композиций, агитационно-художественных представлений.

Чаще всего напоминание бывает комплексным, в нем принимают участие все средства художественной выразительности.

Мы назвали и охарактеризовали лишь несколько из наиболее распространенных приемов художественного монтажа. Практически их гораздо больше, а точнее сказать, количеству их нет предела, как нет и не может быть предела творческим поискам и открытиям.

---

[1] Пудовкин В. Избранные статьи. М., 1955, с. 96—97.

Номер в сценарии театрализованного представления

Еще в конце XVIII века русский актер и драматург П. А. Плавильщиков отметил, что немецкие и английские актеры «связывают свои представления из многих узлов, приводя все к одному главному действию»[1].

Что же собой представляют эти «узлы» с точки зрения теории?

В драматургии издавна существует понятие *сцена*. В практике театра сцена обычно определяется уходом кого-либо из действующих лиц или появлением новых персонажей, т. е. сцена часто отождествляется с *явлением*.

Известный исследователь и теоретик театра В. Волькенштейн называет *драматической сценой* часть «общего драматического процесса: либо законченную сцену узнавания, либо сцену сражения, либо сцену, следующую за проигранным или выигранным сражением,— словом, законченную часть драматической борьбы»[2]. И эту законченную часть общего драматического процесса Волькенштейн совершенно точно называет также *драматическим процессом*.

Драматической сцене как единице действия в сценарии театрализованного представления соответствует понятие *номер*. Наибольшее распространение этот термин имел до сих пор в профессиональной эстраде и в цирке. Названные виды представлений по своей сущности очень близки театрализованным представлениям, и понятием *номер* в театрализованном представлении так же естественно и точно вбирает в себя все многообразие относительно самостоятельных элементов, органический сплав которых образует единое действие сценария. Следовательно, в сценарии театрализованного представления *номер* можно определить как *отдельный отрезок действия, обладающий собственной внутренней структурой*.

Структура номера идентична структуре любого драматического действия. Здесь должен быть своеобразный экспозиционный момент, необходима завязка действия. Номер не может существовать и без развития действия, протяженность которого зависит от конкретных задач постановщика. Кульминационный момент в номере выражается чаще всего как контрастный перелом, без которого не может быть необходимой полноты развития всего сценария. Заключается номер, как правило, разрешительным моментом, приводящим действие к относительной завершенности.

Вот как был организован законченный по действенной структуре номер в программе агитбригады Читинской птицефабрики села Маккавеево.

Хохлатка застряла в болоте из грязи и помета. Со словами «Спасение утопающих — дело рук самих утопающих!» на помощь ей бросается Петух. Кинув жердь, Петух пытается пройти к Хох-

---

[1] Плавильщиков П. О театре.— В кн.: Всеволодский-Гернгросс В. Хрестоматия по истории русского театра. М., 1936, с. 78.

[2] Волькенштейн В. Драматургия. М., 1969, с. 52.

латке, но срывается с жерди. Под мелодию песен «Был бы рояль...», «Позабыт-позаброшен...» и других между Хохлаткой и Петухом идет своеобразный диалог, критикующий нерадивых работников фермы. Диалог сменяется песенным дуэтом. Затем Петух, взбодрившись, запевает:

Не плачь, Хохлатка,
Придет черед.
Не через месяц,
Так через год.
Услышат люди
Наш скорбный крик,
Давай не будем роптать на них!..

И со словами «Эх, где пехота не пройдет!..» Петух по-пластунски переползает через болото, образовавшееся на ферме. Его примеру следует и Хохлатка... Номер выглядит ярким, действенным, композиционно завершенным.

Многие сценаристы и режиссеры утверждают, что подлинным новаторством режиссуры массовых театрализованных представлений 50 — 60-х годов является осознание (через художественную практику, разумеется) номера и эпизода как основных структурных единиц в сценарном действии театрализованного представления любого вида и типа. Режиссура 70-х годов и первые теоретики этого важнейшего рода народного искусства убедились в закономерности, истинности этого главнейшего принципа построения. Лучшие агитколлективы страны также освоили этот принцип.

Вот пример чисто агитбригадного номера в представлении «Деревенька».

Ведущий. Слово «куртамыш» в переводе с тюркского означает «пчелиное место».

На сцену выходит группа девушек.

Девушки *(поют).*

Я по улице иду,
Улица красивая.
Деревенька Куртамыш,
Она такая милая.

Ведущий. Куртамыш был основан в 1745 году крестьянином Антоном Лоскутниковым.

Девушки *(поют).*

Вдоль да по речке,
Вдоль по Куртамышке
Сизый селезень плывет.
Ой, да люли-люли! Ой, да люли-люли!
Сизый селезень плывет.
Вдоль да по бережку,
Вдоль да по крутому
Добрый молодец идет.

На сцену выбегает группа ребят.

Первый. Тихо, бабы, тихо! К нам от самого царя-батюшки Петра III есаул пожаловал!

Есаул. Станишники! Я от царя-государя батюшки Петра III челом бью! Царь-то наш, батюшка, за мужика стоит! И к себе в народное ополчение созывает! Ну как, мужики, согласны!

Все. Согласны.

Есаул. А коли согласны, хватай, кто вилы, кто топор, разбирай забор и айда к Далматовскому монастырю!

С песней уходят.

Первый. Три тысячи куртамышан перешли к Пугачеву. Так зарождалась ратная слава куртамышан.

Второй. А выковалась в годы гражданской![1]

Являясь действительно узловым моментом единого действия сценария, номер должен быть относительно коротким по напряженности, но и не куцым. Его продолжительность находится в прямой зависимости от его функции, назначения, задачи в общем решении темы театрализованного представления: не меньше и не больше того, что ему отведено художественной логикой.

Будучи внутри себя относительно завершенным, имея отчетливо обозначенный рисунок, номер должен и доставлять зрителям эстетическое удовольствие, и нести заряд положительных эмоций, и заставить зрителя о чем-то задуматься, что-то понять.

В программе Константиновской агитбригады «Дороги, которые нас выбирают» был номер, в котором военная тема отражена в небольшом диалоге сегодняшних выпускников школ и в стихотворении, звучащем на фоне скорбного вокализа.

Мальчик *(подходит к девочке)*. Таня, о чем тебе говорит эта цифра *(на стенде)*?

Таня *(учителю)*. Восемьсот человек прошло через ваше сердце, Михаил Тимофеевич, за годы вашей работы в школе. Это ваши ученики.

Мальчики *(садятся за парту)*. Хорошо. *(И к другой девочке)*. А ты что ответишь, Люда?

Люда. Восемьсот человек не вернулись в мой город с полей второй мировой войны.

Перестроение.

Все *(по очереди)*.

Восемьсот человек не дождался мой город.
Восемьсот человек за победу не пили вина.
Город мой небольшой, каждый парень так дорог.
У меня счет особый к тебе — мировая война.
. . . .
Восемьсот человек не дождался мой город.
Восемьсот человек — это капля в масштабе страны.
Вечерами мой город зажигает печальные зори,
Все надеясь на чудо: ждет парней,
Не пришедших с войны.

Так, отталкиваясь от чисто статистического факта, авторы сценария и исполнители в эмоционально сильном и глубоком по содержанию номере подошли к подлинно художественному обобщению.

---

[1] Андреев В. Деревенька. Литературный сценарий агитбригады. Курган, 1977, с. 45.

Следующим требованием для номера является *высокая концентрация содержания:* за предельно малое время нужно дать максимум информации, и не просто донести информацию до зрителя, а художественно организовать ее с целью эмоционально-эстетического воздействия.

Так, в фольклорно-раёшном представлении «Казачий гак» о достижениях героев полей рассказывается в задорном песенно-танцевальном номере «Величальная».

Вбегают казаки и казáчки с песней.

А кого мы отмечаем?
А кого мы величаем?
Отмечаем-величаем
Хлеборобов наших знатных.
Славим! Всех победителей жатвы-78
Волгоградской области!

Казаки выхватывают из ножен и поднимают вверх шашки. Казачки снимают с плеч разноцветные ленты-шарфы, танцуя, «плетут» из них большой венок. На лентах фамилии знатных механизаторов, принимавших участие в жатве-78. Все поют.

Мы в этот год огромный
Собрали урожай.
Прославим труд упорный,
Донской казачий край...

Сломив дожди и ветры,
Собрали все сполна —
Блестят в венце победном
Героев имена...

У Болдырева, знаем,
Отличное звено,
Отличным урожаем
Прославилось оно!..

В отличие от эстрадного концертного номера, номер в сценарии театрализованного представления непременно должен так или иначе участвовать в решении общей темы. Поэтому от номера требуется четкая общая направленность, связь с другими номерами.

В литературно-музыкальной композиции «Наука ненависти, наука любви» есть такой номер:

Дается снег. Впереди условное изображение грузовика в луче прожектора,— Соколов, как бы ведущий машину со снарядами, которую отчаянно бросает на разбитой дороге из стороны в сторону.

Соколов (*крутя воображаемую баранку*). В жизни так не ездил, как на этот раз. Знал, что осторожность нужна. Но какая уж тут осторожность, когда там ребята с пустыми руками воюют!

И вдруг грохот взрыва. Грузовик разваливается и, как в замедленном кинокадре, на какое-то мгновение образуется из человеческих тел «воронка» от взрыва, которая в этом же ритмическом рисунке трансформируется в колонну военнопленных. Соколова взрыв отбрасывает направо, на «ежа». Его бросок тоже происходит замедленно. Пауза. Тишина.

Соколов (*медленно поднимаясь с «ежа»*). Когда пришел в себя, огляделся, сердце как будто плоскогубцами сжало. А бой-то уже позади идет. Я встал и пошел. (*Перемещается к торцу центрального станка.*) На дороге догоняет меня колонна наших военнопленных...

«Идут» (по центральному станку), едва передвигая ноги, усталые пленные. Впереди Соколов. Неожиданно он начинает заваливаться, и тогда его подхватывают две пары рук.

Боец. Держись, браток, не падай, а то пристрелят.

Вступает вокализ-плач. На станках, у задника, выстраивается композиция из четырех женских фигур. Через наброшенные на головы цветные шарфы-накидки и позы женщин прочитываются рублевские фрески, дающие зрителю возможность понять, где развернется последующее действие. Подчеркивается вечная вера человека в святая святых своего народа.

Эти женские фигуры будут и в следующих номерах — и как связующие звенья, и с самостоятельными образными и смысловыми функциями[1].

А вот как в бесхитростном, казалось бы, сюжетном номере-сценке «Дезертир» затрагивается одна из важнейших и злободневных проблем.

Баянист играет мелодию песни «Позарастали стежки-дорожки...». Входит юная пара — Катя и Николай.

Николай. Ну, Катюша, до свиданья...
Катя. Лучше уж скажи «прощай».
Николай. Нет разлуки без страданья,
Ты писать мне обещай.
Дружба нам сердца связала!
Буду бережно хранить...
Катя (*негромко*). Сам себя.
Николай. Что ты сказала?
Катя. Оборвется эта нить.
Николай (*смущенно*).
Не должно так получиться,
Если дружбой дорожишь!
Катя. Ты же едешь не учиться.
Просто-напросто бежишь!
Николай. Кто тебе сказал?
Катя. Неважно.
Николай (*после паузы*).
В жизни — всякому свое.
Катя. Разнеслось многотиражно изречение твое:
«Буду в городе последним,
Лишь бы дальше от земли!»
Паутиной эти бредни
Твою душу оплели!
А порвать ту паутину
Не хватает смелости!
Николай. Не пасти же мне скотину...
Катя. Значит, школа виновата,
Что бросаешь свой колхоз?

(*Не дождавшись ответа.*)

Не дозрел до аттестата
Ты, как видно...
Николай. Ты всерьез?

[1] Наука ненависти, наука любви. Сценарий литературно-музыкальной композиции по мотивам произведений М. А. Шолохова. М., 1975, с. 7—8.

Катя. Да.
Николай (*обиженно*).
Нетрудно фразой броской
Горизонты открывать.
Катя. Лучше в городском киоске
Лимонадом торговать!
Николай (*почти кричит*).
Что ж, всю жизнь работать в поле
От зари и до зари?
От зари и до зари?
Не хочу!
Катя. Эх, Коля, Коля!
Ты с ребят пример бери:
Саша учится заочно,
Агрономом стать спешит.
Петр комбайн освоил прочно...
Николай (*перебивая*).
Ну, и я не лыком шит!
Может, я романтик, гений!..
Катя. Ты пока ни то ни се,
Комплекс глупости и лени...
Николай. Ладно, хватит.

Уходит.

Катя (*вздохнув*).
Вот и все...
Разошлись дорожки наши.

(*Задумчиво.*)

Я ведь это так... любя...
Коля, Коля, Николаша,
Как же мне вернуть тебя!

Уходит.

В эстрадных концертах каждый исполнитель, как правило, работает самостоятельно. В театрализованном представлении и танцорам, и фокусникам, и музыкантам, и исполнителям разговорных номеров помогают все участники спектакля или концерта. Индивидуальные сцены легко трансформируются в коллективные и массовые, а это значительно облегчает решение той или иной творческой задачи.

Следует помнить еще об одном качестве, которым должен обладать номер в сценарии театрализованного представления. Это — новизна материала и его подачи. Поскольку при создании номера первоосновой является, как правило, фактический, документальный материал, который необходимо каждый раз по-новому осмыслить и подать, то здесь нельзя бояться эксперимента. Важен неожиданный ракурс в отражении того или иного явления действительности. Известное и знакомое зрителю воспринимается ярче, сильнее, если это известное подано в новом освещении, если явление рассматривается в необычном аспекте.

Вот как необычно, сценически выразительно, весело пропагандируется в агитбригадном обозрении техминимум по химии.

Ведущая (*читает письмо с Украины*). «Добрый день, серденько! Извини, что не стихами: много работы и техминимум по химии надо сдавать. Без науки сейчас никуда. Осилим! Грамоту у нас на Украине всегда любили. Пом-

нишь, даже Хивря из „Сорочинской ярмарки“ полюбила поповича главным образом „за науку“. Посмотрел бы Гоголь, какой теперь стала его Хивря!»

Участники агитбригады проходят на сцену. С противоположной стороны сцены с книгой в руках выходит Хивря.

Хивря. Аш-два-о! (*Сосредоточенно читает книгу*).

Выходит Афанасий Иванович в сапогах и черном подряснике.

Афанасий Иванович. Добрый вечер, Хавронья Никифоровна!

Хивря. Здравствуй, мил человек, не знаю, как звать-величать. Погоди... Погоди... Афанасий Иваныч?

Афанасий Иванович. Он самый! Собственной персоной, несравненная Хавронья Никифоровна.

Хивря. Ой, Афанасий Иваныч, да вы нисколько не изменились! Все такой же, как вас Гоголь описал...

Афанасий Иванович. Такой же. А вот вы изменились, Хавронья Никифоровна,— поправились, похорошели...

Хивря. Да будет вам, Афанасий Иваныч! Заходите. Лезьте через забор!

Афанасий Иванович лезет через забор и падает.

Хивря. Ой, господи! Не ушиблись ли, Афанасий Иваныч?

Афанасий Иванович. Ничего, бог миловал. Выключая только уязвления со стороны крапивы, сего змиеподобного злака, по выражению покойного отца Протопопа.

Хивря. А я вас часто вспоминаю, Афанасий Иваныч. Уж больно полюбились вы мне тогда... За науку...

Афанасий Иванович. Умудрил господь.

Хивря. Такие слова мудреные знаете. Вот и сейчас хочу вас спросить: расскажите о химии, мне техминимум завтра сдавать.

Афанасий Иванович. Как вы сказали, Хавронья Никифоровна?

Хивря. Химия, Афанасий Иваныч, химия!

Афанасий Иванович. Не умудрил господь. Про химию в церковных книгах ничего не сказано, а других не читал. Может, и нет ее, химии-то, раз в священных книгах не сказано.

Хивря. Бог с вами, Афанасий Иваныч! Химия нынче везде... (*Говорит сначала медленно, а потом все быстрей и быстрей*).

Утром, вечером и днем
Аш-два-о мы с вами пьем,
(А завгар и техник наш
Пьют це-два-аш-пять-о-аш.)

Урожай чтоб был богатый,
Нужны полю химикаты.
Добавляем каждый год
Фосфор, калий и азот.

(*Афанасий Иванович хватается за голову.*)

Будет светлой голова,
Если мыть аш-два-о-два.
А коль рыжим хочешь быть,
Хной почаще надо мыть.

Носят нынче Мани, Тани
Синтетические ткани,
И в сукно, чать, знаешь сам,
Добавляется лавсан.

Уж давно у нас открыты
Разных марок иониты:
Амберлиты, вофатиты,
Дауэкс и пермутиты.
И полезный препарат
Фóрм-альдегúд-сульфó-ксилáт.

(Афанасий Иванович хватается за сердце.)

А послушай, как звучит:
Параами́но-арсе́н-бензо́л-гидро́-хлори́д!

(Афанасий Иванович падает.)

Хивря. Господи! Опять в крапиву упал. Афанасий Иваныч, вставайте, дышите, вдыхайте кислород! *(Наклоняется к нему).* Не дышит. Да и где ихнему брату против науки-то устоять? *(Уходит со сцены, волоча за собой Афанасия Ивановича).*

Понятие *номер,* теоретическое осмысление его как эстетической категории необходимо прежде всего для практической деятельности клубных работников. Лишь осознанно разрабатывая драматургию каждого номера и учитывая при этом необходимость создания непрерывности действия, можно профессионально грамотно построить сценарий театрализованного представления, будь то выступление агитбригады, тематический вечер или праздничный концерт.

Виды и жанры номеров

Всякая классификация в искусстве неполна, и мы выделяем здесь видовые и жанровые группы, ориентируясь лишь на номера, часто встречающиеся в сценариях театрализованных представлений.

К первой видовой группе следует отнести *разговорные* (или *речевые) номера.* Затем идут *музыкальные, пластико-хореографические, смешанные, «оригинальные» номера.* Групп может быть и больше, названия их могут быть более точными, но сущность деления от этого не изменится. А без видовых признаков невозможно установить и жанровых особенностей.

Итак, какие жанры номеров первой группы наиболее часто встречаются в театрализованных представлениях?

Довольно распространенным и драматургически полно разработанным номером в сценарии театрализованного представления является *сценка.* Во французском языке этому понятию соответствуют термины *этюд, кроки,* в английском — *скетч.*

В прошлом веке сценками считали драматические и беллетристические произведения, в которых было больше разговорного материала, чем действия как такового. Действенную же сценку принято было называть *интермедией,* или по-английски, скетчем. Сейчас одну и ту же вещь могут называть и скетчем, и сценкой, и интермедией.

«Несомненно одно,— говорит известный советский сатирик В. Ардов,— интермедия по продолжительности действия всегда короче скетча и сценки. И по построению скетч (сценка) сложнее»[1].

А поскольку, как мы уже установили, структура сценки по развитию и завершенности соответствует структуре драматического

[1] Ардов В. Разговорные жанры эстрады и цирка. М., 1968, с. 93.

действия, то вполне можно согласиться с определением сценки, данным В. Ардовым. Сценка — это «маленькая пьеса на пять — двадцать минут сценического действия, чаще всего с двумя действующими лицами»[1].

По жанровому делению, принятому в теории драмы, сценки могут быть *драматическими, мелодраматическими, комическими, трагическими, фарсовыми* и т. д.

Форма сценки в сценарии театрализованного представления очень гибка и подвижна. Иногда она принимает форму театрализованного фельетона, музыкального или прозаического (т. е. фельетона, исполняемого в лицах). Иногда сценка представляет собой серию пародий на какие-нибудь явления и т. д.

Главное, на что надо обращать внимание при создании сценки как номера в сценарии театрализованного представления,— это полнота развития действия.

Самое резкое, «самое дикое», по словам В. Волькенштейна, решение, самый неожиданный перелом обоснован, мотивирован, если ему предшествует убедительная сцена драматической борьбы — если, например, персонаж перед внезапным решением использовал все средства, чтобы его избежать[2]. Иными словами, сценка развивается по законам драматургии, отдельные моменты действия следуют в ней в естественной своей структурной последовательности.

Примером может служить эстрадная сценка по мотивам рассказа Ю. Тувима «Тореадор».

На сцене Слесарь и Жилец.

Слесарь. Что у вас? Зачем вызывали?

Жилец. Вода холодная не течет.

Слесарь *(осмотрев кран)*. Да, дела!..

Жилец. А что такое?

Слесарь. Да понимаешь, тут жупел-вихрун не отлюфтован. Отрехтуется — люфтить перестанет. Жаль, шведика не взял.

Жилец. А без шведика не получится?

Слесарь. Без шведика сифон не засеканишь. Глянь, центрá у тебя потеряны.

Жилец. Что вы говорите?

Слесарь. Во флянце три нитки сорваны! Допускá на заплечиках!

Жилец. А что это такое?

Слесарь. А это когда вентиль с муфтой укосит, то цапка начинает люфтить. И допускá провисают. Понял?

Жилец. Почти.

Слесарь. В общем, капремонт нужóн, шеф.

Жилец. Вот несчастье! А без капитального ремонта нельзя исправить?

Слесарь. Трудно. Очень трудно, но попробуем. А ты прикинь по-честному, сколько купюр потребуется. Значит, так: перегородки шпонить надо.

Жилец. Шпоньте, раз надо.

Слесарь. Дальше: кранты вихляют, рутер-пендель замормóнило.

Жилец. Ой, как все сложно!

Слесарь. Поддон шенапатит, кропило шоркает. В общем, за все будет по нашей таксе двадцать пять рэ.

---

[1] Ардов В. Разговорные жанры эстрады и цирка. М., 1968, с. 95.

[2] См.: Волькенштейн В. Драматургия. М., 1969, с. 57.

Ж и л е ц. Ого! Так дорого?

С л е с а р ь. Эх, не хотел тебя расстраивать шеф, но придется.

Ж и л е ц. А что такое?

С л е с а р ь. У тебя уже шпендель-то закондренный!

Ж и л е ц. Ой-ой-ой!

С л е с а р ь. Понял? Так что смотри, шеф, тебе видней.

Ж и л е ц. Плачу́!

С л е с а р ь. Всё. Я за инструментом. Да, вот еще что. Я вижу, ты человек неплохой. Жаль мне тебя. Могу тебе устроить по знакомству унитаз тарельчатый, с повышенным удобством. Будешь доволен. И всего сто рэ.

Ж и л е ц. Сто рэ?

С л е с а р ь. Такса такая.

Ж и л е ц. Такса? *(Протягивает слесарю удостоверение.)*

С л е с а р ь. Что это?

Ж и л е ц. Читайте, читайте...

С л е с а р ь *(читает почти по складам)*. Мастер спорта по боксу. По боксу? *(Начинает хихикать)*. Хи-хи-хи! Понял вас! Извиняюсь и быстро удаляюсь! *(Пятится задом, удаляется.)*

Система развития каждой конкретной сценки зависит от многих условий: от общей концепции сценариста, от темы и идеи произведения; от общего стиля сценария, обусловленного документально-художественным материалом и сверхзадачей всего сценария; от исходной ситуации, из которой развивается действие.

Особого характера номером является *массовая сцена.*

В советских театрализованных представлениях массовые сцены особенно широко использовались в 20-е годы. Массовые представления 20-х годов отражали события величайшего социального переворота, и основными действующими лицами в них были большие группы людей, зачастую непосредственные участники классовых боев. Создатели представлений в своей эстетике исходили из того, что борющийся пролетариат — это монолитная группа, представляющая собой одно целое, с общими, коллективными устремлениями. Отсюда и главное действующее лицо как масса. Ей противостоят «единицы», индивидуалисты из буржуазного лагеря: буржуй — как яркий идеолог своего класса; король, царь — как главный охранитель строя; верные слуги буржуазии — священники, генералы; и, наконец, вечно колеблющийся, шатающийся из стороны в сторону «соглашатель».

Социальные противоречия между классами, борьба пролетариата нашли отражение сначала в самодеятельном, а затем и в профессиональном искусстве. В фильме Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“» главное действующее лицо — команда броненосца — выступает как собирательный и в то же время символический персонаж, олицетворяющий матросскую массу.

В советском профессиональном театре 20 — 30-х годов массовые сцены также занимали важнейшее место. В них прежде всего раскрывалась идея пролетарской революции, крепнущее революционное единство народа, становление классового самосознания.

Позднее в революционно-исторических пьесах советских драматургов масса со всеми особенностями присущей ей психологии появляется на сцене в основном только в моменты социальных

переворотов. Массовая сцена акцентирует размах исторических событий, выступая как яркий фон борьбы отдельных действующих лиц или их групп между собой.

В сценарии театрализованного представления массовые сцены и в настоящее время занимают не только «фоновое», но и основное место. По своей природе такие сцены ближе всего именно к этому роду представлений. Возникнув в трудовых обрядах, в коллективных песнях и плясках, развившись затем в карнавальной стихии традиционных народных празднеств, массовые сцены остались неотъемлемой частью театрализованных обозрений, митингов, фестивалей и других театрализованных празднеств.

Массовая сцена как номер сценария должна иметь действенную структуру. Она не может существовать вне драматической линии всего сценария. Это хорошо понимают и лучшие сценаристы и постановщики. Во многих программах агитпредставлений, в литературно-музыкальных композициях и тематических концертах массовая сцена часто — основа всего действия. Преемственность поколений, советский патриотизм и интернационализм, коллективизм советских людей невозможно было бы убедительно отобразить без коллективного массового действия.

Интермедия — еще один жанр из группы разговорных номеров.

Существовали интермедии и в средневековом «школьном» театре, и в итальянской комедии масок, и в испанском народном театре XV — XVII веков, и позже у профессиональных драматургов. Интермедии — это небольшие комические сценки, исполняемые между действиями драматического произведения.

На Руси с незапамятных времен разыгрывалась *народная интермедия.*

В наши дни интермедия является популярным видом так называемой «малой драматургии» эстрады, телевидения, радио. На эстраде и в театрализованных представлениях интермедия вторгается, как правило, между двумя эпизодами.

Характер интермедии — противопоставление двух разных точек зрения, спор. Такое столкновение наилучшим образом способствует художественному раскрытию основной темы сценария театрализованного представления.

Интермедия как форма конферанса находит самое большое распространение в агитбригадных программах. И именно здесь непонимание жанра и характера номера чаще всего приводит к просчетам.

Так, в агитбригаде «Непоседы» из Ставропольского края был номер под названием «В чем дело?». На сцене спорят две группы женщин. Одни доказывают, что у них в бригаде лучшие доярки, другие говорят о лучших комбайнерах, о лучшем Дворце культуры и пр. Спор идет громкий, темпераментный, искренний. Но весь номер, несмотря на хорошее исполнение, получился затянутым, скучноватым, незавершенным; исполнители ушли со сцены почти сконфуженными. И главная причина неудачи была в том, что ав-

торы и режиссер не почувствовали единственно необходимый жанр номера: решать его нужно было только интермедийно, т. е. очень коротко, лаконично, с резкой, неожиданной концовкой и своевременным уходом актеров со сцены.

Интермедия не может быть удачной без юмора, без определенной характеристики ведущих диалог или спор. Эти качества были в высшей степени свойственны народной интермедии прошлого. Примером может служить известная интермедия «Барин и Афонька».

Барин. Афонька! Где был-побывал, как от меня бежал?
Афонька. В вашей, сударь, деревне — у мужика под овином лежал.
Барин. Ну, а кабы овин-то вспыхнул?
Афонька. Я бы его прочь отпихнул.
Барин. А кабы овин-то загорелся?
Афонька. Я бы, сударь, погрелся.
Барин. Стало, ты мою деревню знаешь?
Афонька. Знаю, сударь.
Барин. Что, богаты мои мужики?
Афонька. Богаты, сударь! У семи дворов один топор, да и тот без топорища.
Барин. Что ж они с ним делают?
Афонька. Да в лес ездят, дрова рубят: один-то дрова рубит, а шестеро в кулак трубят.
Барин. Хорош ли хлеб у нас?
Афонька. Хорош, сударь! Сноп от снопа — будет целая верста, копна от копны — день езды.
Барин. Где ж его склали?
Афонька. На вашем дворе, на печном столбе.
Барин. Хорошее это дело!
Афонька. Хорошее, да не очень: ваши борзые разыгрались, столб упал — хлеб в лохань попал.
Барин. Неужто весь пропал?
Афонька. Нет, сударь, солоду нарастили да пива наварили.
Барин. А много вышло?
Афонька. Много! В ложке растирали, в ковше разводили, семьдесят семь бочек накатили.
Барин. Да пьяно ли пиво?
Афонька. Вам, сударь, ковшом поднести, да четвертным поленом оплести, так и со двора не свести[1].

В агитбригадных представлениях чаще всего встречаются очень короткие, «моментальные» сценки — так называемые *блицы*. В качестве примера подобного рода сценки-блица может служить миниатюра известного советского сатирика Леонида Ленча, дающая образную характеристику директора-бездельника, ничего не понимающего в делах собственного предприятия.

Шевырева — директор пошивочного ателье. Синицын — ее заместитель.

Шевырева. Слушаю. Я директор Шевырева. *(Синицыну.)* Из театра!.. *(В трубку).* Пятнадцать фраков на десятое? Можно.

(Синицын отрицательно машет рукой).

Только на десятое, товарищ!

[1] Русская народная драма XVII—XX веков. М., 1953, с. 44—45.

(Синицын опять машет рукой.)

Одним словом можем сшить двадцать толстовок на семнадцатое.

(Синицын хватается за голову.)

Ну, раз я говорю, значит, знаю, что говорю. Брюки мы вообще не шьем!

(Синицын снова машет.)

То есть мы их, конечно, шьем, но вам надо, понимаешь сюда приехать.

(Синицын утвердительно кивает.)

...и обо всем договориться... со мной... или с моим заместителем. Товариц Синицын его фамилия... Что, что? Смокинг?.. У нас такой не работает! *(Смотрит на Синицына, тот на себя показывает.)* Не понимаю!.. Да нет, это я не вам!.. В общем приезжайте, поищем вашего Смокинга.

Подобного рода миниатюры с лаконичной характеристикой персонажей через их острое столкновение точно выражают какую-либо важную мысль, непосредственно связанную с темой эпизода или всего сценария. Они, как правило, обладают большей действенностью, чем декларативно поданная мысль или короткий описательный рассказ.

Часто программу театрализованного представления «цементируют ведущие — как правило, два конферансье одновременно. Это — *парный конферанс,* следующий из рассматриваемых нами жанров разговорных номеров.

Далекими предшественниками наших конферансье являются распорядители народного балагана — «зазывалы», «балконные», «подкачельные комики»,— острословы и смелые сатирики.

В отличие от эстрадного, парный конферанс в театрализованном представлении чаще всего имеет более сложные функции, и его вес в публицистическом выявлении идеи весьма значителен. Так, в одной из агитбригад номер, критикующий пьяниц, завершался следующим дуэтом ведущих:

Юноша. Мы заявить готовы снова...
Девушка. Что, продолжая наш тираж...
Юноша. Нам очень хочется...
Девушка. Любителей спиртного...
Юноша. Списать в тираж!
Девушка. Списать в тираж!..

Еще один жанр разговорного номера — *монолог;* к этому жанру можно подключить и лирическое стихотворение. Монологи и лирические стихотворения в сценарии театрализованного представления могут быть как отдельными завершенными номерами, так и своеобразными связками между ними. Но, разумеется, монолог как номер отличается от монолога-связки — номер имеет бо̀льшую драматургическую завершенность, в нем обязателен кульминационный момент, а также разрешающая часть.

Монолог может быть и в прозе, и в стихах, и сочетать в себе стихи и прозу. Приведем отрывок из одного агитбригадного представления, органично сочетающего в себе стихи и прозу.

На сцену выбегает Шофер и обращается к зрителям:

Судьба шофера — всякий знает! —
Сегодня здесь, а завтра — там...
Нас то и дело жизнь бросает
По разным селам, городам...
За жизнь свою исколесил я
Такое множество дорог,
Что я буквально всю Россию
Изъездил вдоль и поперек...
Но в ваш совхоз попал впервые,
Здесь я не жил и не бывал,
Лишь сообщения скупые
О нем в газетах я читал...
Я здесь впервые — не скрываю! —
И все же я стою на том,
Что ваш совхоз немного знаю
И с ним по-своему знаком.

...Любой совхоз
Знаменит не домами,
Не Домом культуры или Дворцом...
Он — в первую очередь! — славится вами —
Всеми, кто трудится в нем!

Вот почему, когда я знаю,
Людей, прославленных трудом,
То с полным правом утверждаю,
Что я с их родиной знаком!

Я знаю вашего замечательного механизатора Федора Васильевича Столяра. Я не знаком с ним лично, но много слышал о нем. Слышал, что он отличный мастер своего дела, человек прямой, требовательный, человек добрый, отзывчивый. Один из тех, про которого говорят: «На такого можно положиться!»

В коротком лирическом стихотворении трудно найти структурные элементы номера. Но часто лирические стихи, объединенные в циклы, имеют свою внутреннюю драматургию и воспринимаются как единое целое. В таких случаях они действительно обретают завершенность номера.

Следующий из рассматриваемых нами жанров разговорного номера — *буримé*. Это стихотворная игра, при которой исполнитель сочиняет стихи на заданные зрителями рифмы. Как номер в сценарии театрализованного представления буриме встречается сейчас сравнительно редко. Но этот вид эстрадного искусства не противопоказан ни агитбригаде, ни другим представлениям и может быть одним из удачных средств вовлечения публики в действие, активизации ее внимания. Кроме того, он таит в себе немалые публицистические возможности.

К группе *музыкальных номеров* мы относим прежде всего *концертный музыкальный номер*. Завершенность его обусловлена самой музыкальной формой. Если же в качестве номера берется отрывок из большого произведения, то он должен быть относительно законченным, производящим целостное впечатление.

Любимый народом жанр музыкального номера — частушка. Ее особенности — злободневность, предельная краткость, выразительность формы и емкость содержания. Боевая современная ча-

стушка, создаваемая на конкретном материале, является незаменимым по оперативности жанром. Речь в частушке всегда звучит индивидуализированно, художественно оправданно, как речь определенного человека или как говор, свойственный конкретному району, области, краю.

Лаконично выраженному содержанию в частушке соответствует четкая композиция, определяемая формой, структурой четверостишия. Одна из характерных особенностей этой формы — органическое сочетание разговорной интонации с музыкальной структурой. А в целом частушечный номер строится как завершенный внутри себя действенный элемент программы.

При пении четырехстрочечная частушечная строфа подразделяется на две полустрофы с глубокой паузой в середине. Пауза готовит к новому, обычно неожиданному повороту, разрешению «заявленной» в начале темы. Как правило, первое двустишие играет роль зачина, в нем дается как бы завязка лирического повествования; второе двустишие — концовка: разработка темы и заключительный вывод. Именно такое драматургическое строение частушки и делает ее чрезвычайно выразительным, действенным жанром, легко воспринимаемым слушателями.

Большой силой эмоционального воздействия обладают частушки с «оговорками». Например:

Поработал Клим с полгода,
Пропуск сдал и был таков!
Неспроста на всех заводах
Осуждают летунов...

— *Добро пожаловать!*

Нынче женщины в почете:
Дома все лежит на них,
Да еще и на работе
Вкалывают за двоих.

— *Зато слабый пол!..*

К распространенным жанрам музыкального номера можно отнести также *музыкальный фельетон* и *куплетный номер*. Это песенки шутливого, чаще всего сатирического содержания, имеющие в той или иной степени завершенную, действенную структуру. В куплетах большую роль играет постоянный припев (рефрен), который в сочетании со всем текстом подчеркивает основную мысль номера.

Вот как построен куплетный номер, критикующий равнодушие и бесхозяйственность.

Бывший фронтовик.

Бывал я в Забайкалье
И слышал там слова
Хама-угэй — по-русски
Примерно: *трын-трава*.

Катя.

Порой и здесь бывает,
Встречаем мы людей,

В делах которых слышатся
Слова *хама-угэй...*

Тоня.
Подружка продавщицы
К прилавку подошла,
И сразу продавщица
Забыла про дела.
Кругом народ толпится,
Всем надо поскорей,
А ей до покупателей,
Видать, *хама-угэй...*

Видали вы корову —
Идет живой скелет.
Ни молока, ни мяса,
Ни шкуры даже нет.
Вот так порой бывает
На ферме у людей,
Которым все «до лампочки»,
или *хама-угэй.*

Тоня и Толя (*вместе*).

Готовясь к выступлению,
Хотели мы вдвоем
Пройтись по недостаткам
Критическим огнем,
И чтоб куплеты были
Смешнее и острей,
Поскольку ваше мнение
Нам не *хама-угэй!*

Иногда в качестве рефрена используются пословицы, поговорки или строки из популярных песен («И кто его знает, на что намекает», «Догадайся, почему», «Дела идут, контора пишет» и т. п.). Куплеты всегда исполняются под музыку речитативом, говором.

К сожалению, современные сценаристы в куплетных номерах очень редко выходят на международные темы. А ведь политическая сатира в куплетах — это острейшее оружие как профессиональной, так и самодеятельной эстрады.

К группе *пластико-хореографических номеров* относятся в первую очередь *пантомима* и *пластический этюд* (или номер).

Пантомима и сама может быть составной частью, элементом пластического номера, но чаще всего это традиционно сложившаяся форма выступления мима с отдельными сюжетными сценками. В России пантомима входила в состав многих народных игр и обрядов. Она занимала видное место в балаганных театрах и цирках. Для советской школы пантомимы характерно стремление выразить человеческие чувства, показать различные психологические состояния через точную пластическую характеристику образа.

Пластический этюд — понятие более широкое, чем пантомима Этот номер может включать в себя и танец, и элементы акробатики и других спортивных зрелищных упражнений, и диалог, и песню, и, как мы уже сказали, пантомиму, пантомимическую сценку. Общий план номеров этого типа должен быть разработан сценаристом.

Вот как выглядел юмористический пластический номер «Дубинушка» в одном агитационно-художественном представлении.

На сцене — строительная бригада, в которой шесть мужчин и одна женщина. Бригадир дает задание сделать определенную работу, а сам уходит «по срочным делам». Заместитель бригадира передает задание первому члену бригады, тот второму, второй третьему... И в конце концов вся работа — вырыть траншею — перекладывается на женщину. Женщина начинает работать (с воображаемой кувалдой) и поет на мотив русской народной песни «Эй, дубинушка, ухнем...». На ее пение с разных концов строительной площадки сходятся мужчины и возмущаются: поет на работе, да еще какие песни (слова песни задевают их)! Когда поется припев, мужчины ходят вокруг работающей женщины и поучают ее. Второй куплет еще больше задевает мужчин, так как в нем женщина просит, чтобы поскорее прислали машины,— трудно, мол, работать вручную. И вновь звучит припев, и вновь — поучение мужчин. Затем мужчины уходят, а бедная женщина еле-еле тащит за собой кувалду. Рабочий день окончен...

В этом сатирическом по содержанию, пантомимическом по форме номере четко прочитывается мысль о том, что мужчинам пора бы от слов и поучений перейти к делу, а стройуправлению — позаботиться о переводе женщин с тяжелых участков работы.

Композиционно номер выстроен с учетом действенной структуры (имеет экспозицию, развитие действия, кульминационный момент и финал). Синтез пластики, пантомимы, песни в этом номере — весьма характерное явление для современных театрализованных представлений. Это свидетельство того, что *смешанный номер* для драматургии театрализованных представлений наиболее приемлем.

В Московском государственном институте культуры на кафедре режиссуры массовых театрализованных представлений был создан оригинальный и принципиально новый вид номера — *пластический плакат*. Шестиминутный номер-плакат «Время вперед!» был включен затем в программу торжественного концерта на XVII съезде комсомола в Кремлевском Дворце съездов. В нем в сжатой форме, образно и выразительно, средствами пантомимы и хореографии была решена тема истории комсомола.

Вовлечение зрителей в непосредственное действие театрализованного представления — она из специфических особенностей этого рода искусства. Поэтому именно здесь имеет большое распространение *игровой номер* в его различных жанровых формах (относящийся либо к смешанным, либо к «оригинальным» номерам).

Примером может служить один из номеров агитбригадной программы «Ах, лото, или Новый тираж».

Ю н о ш а *(показывая на большую таблицу «Спортлото»)*. Взгляните на нашу таблицу. В ней сорок девять чисел. И каждое из них имеет то или иное отношение к нашему выступлению — к вам, дорогие товарищи зрители, и к нам, его участникам, тоже. Не верите? Попробуем проверить. Вы называете

число — от одного до сорока девяти, а я попытаюсь объяснить, какое оно имеет отношение ко всем нам. Договорились?! Чтобы не возникало путаницы, мы сделаем так. Стоящие рядом со мной девушки будут поочередно бросать мяч одному из зрителей. Тот, кто его ловит, называет число и возвращает мяч мне. А я даю объяснение.

Первая девушка бросает мяч в зрительный зал.
Кто-то из зрителей ловит его и называет число.

Зритель (*возвращает юноше мяч*). Пять!

Юноша. Вы назвали цифру пять. Здесь все просто. Пять — это пятилетка, которую мы все хотим выполнить на пять. То есть на отлично!

Вторая девушка бросает мяч.

Зритель. Один!

Юноша. Мы знаем, что ваш колхоз на первом месте в районе. Мы также знаем, что первое место в соревновании заняла бригада Васильева, что и вы сами на работе один из первых.

Третья девушка бросает мяч.

Зритель. Девять!

Юноша. Именно в девятой пятилетке доходы нашего колхоза возросли вдвое. И это было делом рук каждого из нас!

Четвертая девушка бросает мяч.

Зритель. Тринадцать!

Юноша. Чертова дюжина! Несчастливое число. Но когда вы получаете «тринадцатую зарплату», вы же так не думаете, правда?

Опять девушка бросает мяч.

Зритель. Четыре!

Юноша. Вы, наверно, имеете в виду четвертый год десятой пятилетки, планы которой мы все успешно хотим выполнить. Хочется пожелать вам, дорогие товарищи, и в дальнейшем так же самоотверженно трудиться, памятуя мудрые слова: «Сегодня работать лучше, чем вчера, завтра лучше, чем сегодня»...

Номера *оригинального жанра,* как их принято называть в практике выступлений, на самом деле относятся к виду, и он в свою очередь делится на такие жанры: *эксцентрика, фокусы, буффонада, игра на необычных музыкальных инструментах, звукоподражание, лубок, тантаморески* и т. д. Рассмотрим лишь некоторые из них.

Вот как была построена эксцентрическая буффонада в концертной программе «Здравствуйте, Дунаевский!».

Команда матросов во главе с боцманом занимается уборкой. Свисток боцмана. Все бегут за кулисы и выносят скатанный брезент. На музыкальном вступлении начинают разворачивать брезент — и оттуда неожиданно выкатывается Яшка. К его голове привязана подушка. Яшка просыпается, оглядывается, нехотя встает с брезента. Матросы вручают ему швабру, веник и ведро, и боцман заставляет его работать. Яшка жонглирует веником и шваброй, делает кульбиты и колесо, разбрасывает все, но матросы возвращают ему обратно веник, ведро и швабру и смотрят, что он будет делать дальше. На музыкальном проигрыше Яшка неумело берет швабру, со всей силой окунает ее в ведро, швабра застревает, он не может вытащить ее обратно. Подняв швабру с

ведром, Яшка обливается и т. д. Затем следует еще несколько трюков с ведром и шваброй, после чего матросы начинают из шланга мыть брезент, и мощные струи воды смывают Яшку за борт...

Лубком назывались народные картинки, печатавшиеся с липовых досок (луб) и изображавшие сюжеты сказочные, бытовые, военные, библейские.

В начале XX века на занавесах и задниках первых русских театров миниатюр стали воспроизводить в манере лубков сатирические и просто комические сюжеты. Но на месте, где должны быть изображены лица, на занавесе делали прорези, и в них актеры вставляли свои головы. Таким образом, появилась возможность разыгрывать своеобразные интермедии и диалоги между «рисованными» персонажами. Иногда актеры просовывали в прорези не только головы, но и руки и ноги[1].

В современных агитбригадах, в эстрадных обозрениях и в разного вида представлениях также прибегают иногда к лубку. На занавесе изображают автобус, поезд или самолет, либо какую-нибудь группу персонажей, и исполнители просовывают головы в окна вагонов, иллюминаторы и т. д.

Так, в обозрении «Коротко и ясно» на сцене устанавливалась ширма, которая имела форму большого подшипника. На ширме была надпись «Агитбригада 1-го ГПЗ», а из круглых отверстий — гнезд «подшипника» — выглядывали участники агитбригады.

Разновидностью лубка является *тантамореска.* Суть приема заключается в следующем: помимо лица, исполнители продевают через прорези занавеса руки, на которые надеты шаровары и сапоги. Иначе говоря, руки актера изображают ноги персонажа. Получается голова нормальных размеров, а ноги — маленькие. Обычно на сцене перед занавесом ставят скамью, на которую и опираются «ноги». Таким образом, карлик получает возможность танцевать на скамье — в этом и состоит основной трюк. А если другой исполнитель (незаметный зрителю) сунет свои руки поверх плеч первого артиста в другие прорези, то у человека, видного публике, появятся еще и руки с огромными, непропорциональными его телу кистями.

Разумеется, охарактеризовать все жанровые разновидности номеров было бы невозможно, да и вряд ли нужно, так как они, отражая различные стороны действительности, являются наиболее «текучими», изменчивыми, особенно в искусствах, синтезирующих в себе разнородные выразительные средства. К номерам в театрализованных представлениях это имеет прямое отношение. Не случайно, создавая тот или иной номер, самодеятельные артисты или студенты часто затрудняются в определении его жанровой разновидности. Чисто практически, определяя жанр номера, лучше всего ориентироваться на «доминанту», на основной состав его художественно выразительных средств.

---

[1] См.: Ардов В. Разговорные жанры на эстраде. М., 1968.

Документальность и социально активный характер драматургии театрализованных представлений

С документальностью как специфической чертой драматургии театрализованных представлений непосредственно связана и из нее вытекает и другая существенная сторона — активный, агитационно-пропагандистский характер драматургии.

Повседневная конкретная деятельность всех без исключения коллективов нашей страны подчинена выполнению заданий, связанных с решением важнейших общегосударственных задач. Генеральное направление в решении этих задач дают ЦК КПСС и Советское правительство. Только руководствуясь этими направлениями и активно проводя их в жизнь, можно создать отвечающее требованиям времени агитационно-художественное представление, тематический театрализованный концерт, массовое празднество.

Если театр требует от зрителя сочувствия, *сопереживания,* то драматургия театрализованных представлений требует и *содействия,* активного вовлечения в то или иное действование. Это определяется агитационно-пропагандистским характером как одной из основных черт драматургии театрализованных представлений.

Следовательно, сценарий театрализованного представления или празднества обязательно должен предусмотреть и способы выявления активности его зрителей и участников.

К методам активизации зрителей относятся прямые обращения к аудитории, коллективное исполнение песен, осуществление гражданских ритуалов, шествий и т. д.

Успешное воплощение в жизнь принципа документальности драматургии театрализованных представлений, удачное освоение в сценарии местного, близкого людям публицистического и художественного материала создают возможность импровизации в подобного рода представлениях. Это в свою очередь будит инициативу людей, создает атмосферу творчества и непринужденного общения, как бы снимает барьер между зрительным залом и сценой, участниками и исполнителями, вносит коррективы в ход самого представления. Одной из форм импровизации является игровая форма, включение элементов игры в театрализованное представление. Психологическая потребность в игре присуща людям всех возрастов. Участники массового действования без специальной подготовки включаются в игровую импровизацию, в те или иные церемониалы, отвечающие творческому замыслу сценариста.

Но использование игровой ситуации — дело очень тонкое, требующее от организаторов массового представления особого педагогического и художнического такта. В игровых эпизодах представления, особенно если оно рассчитано на участие взрослых, должна быть реальная основа — действие, уже происходившее когда-то или могущее произойти, близкое и интересное участникам представления или праздника.

Иногда в театрализованном представлении принцип подачи, образного решения материала целиком основывается на игровом ходе, игровом приеме. Так, мы уже рассказывали об одном из агитпредставлений, где на сцене была ширма, полностью воспроизводящая таблицу «Спортлото». После интересного, театрально яркого пролога, подводившего к взаимодействию со зрительным залом, создавшего игровую ситуацию, шел номер, полностью основанный на игре и в то же время пронизанный серьезным, агитационно значительным материалом.

Подведем итог нашим рассуждениям о специфических чертах драматургии театрализованных представлений.

Понять социально-эстетическую сущность весьма многообразного и многофункционального явления можно, лишь исходя из глубокого и ясного представления о категориях, определяющих общее и главное во всей группе родственных, близких искусств. Общими для всей группы искусств, к которым относится драматургия театрализованных представлений, несомненно, являются категории *действия* и *драматического конфликта* — категории взаимосвязанные, взаимопроникающие и являющиеся основой для всех видов и жанров современной драматургии.

Главной специфической чертой драматургии театрализованных представлений является проявление драматического конфликта через композицию путем *монтажа*. Именно на основе творческого монтажа документального и художественного материала, при единой авторской мысли создается произведение нового, комплексного рода искусства. Задача сценариста в том и состоит, чтобы создать основу единого, цельного и оригинального художественного публицистического произведения путем соединения документальных материалов, публицистических выступлений, церемоний, действований с поэтическими произведениями, музыкой, песнями, с пластическими фрагментами из спектаклей и кинофильмов. Монтаж служит подчинению всего этого материала *общему замыслу, единой идее*.

Искусство создания такого рода композиций из разнообразного, разнородного документального и художественного материала — *особый род творчества,* требующий *особого метода работы.*

Глава II.
ВИДЫ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ДРАМАТУРГИИ

В предисловии к учебнику, в связи с уточнением терминологии нашего предмета, уже говорилось о ясно различимых родовых и видовых признаках театрализованных представлений. Сама практика развития театрализованных представлений в нашей стране формирует те или иные их конкретные виды. Одни из этих видов находятся в процессе становления, оформления, утверждения в жизни, другие, четко определившись по видовым параметрам, дифференцируются на жанровые и иные разновидности.

Движение самодеятельного творчества трудящихся определяет и постоянно корректирует этот процесс[1].

То, что уже сложилось, определилось и имеет живое развитие в последние десятилетия, по видовым признакам можно классифицировать следующим образом (хотя и достаточно условно, не охватывая все существующие и мыслимые явления): *агитационно-художественное представление, литературно-музыкальная композиция, тематический театрализованный концерт, массовое театрализованное празднество.*

Тематический театрализованный концерт появился и начал определяться в видовых своих чертах в 70-х годах. Имеется и литература, специально посвященная этому новому виду театрализованного представления[2]. Но мы не будем специально рассматривать его в главе, так как этот вид находится еще только в процессе становления и в теоретическом плане недостаточно осмыслен, разработан.

Что касается массового театрализованного празднества, то это, безусловно, имеющая устоявшиеся видовые признаки и одновременно объемная, синтезирующая форма театрализованного представления. Это венец творчества народа для народа. Постижение сущностных черт драматургии такого празднества может быть плодотворным лишь после подробного изучения других видов театрализованных представлений. Поэтому рассмотрение драматургии празднества заключает наше исследование.

---

[1] Небезучастен к данному процессу и профессиональный театр. Появление в последние годы на сценах профессиональных театров спектаклей типа литературно-музыкальных композиций и агитпредставлений — еще малоизученная искусствоведами, но уже явно проявившаяся тенденция.

[2] См. список рекомендуемой литературы в конце учебника.

Агитационно-художественное представление как вид театрализованного представления

Идейно-политическая, идеологическая работа может быть разделена на теоретическую деятельность, пропаганду и агитацию. При этом и теоретик, и пропагандист, и агитатор решают одну общую задачу — воспитание трудящихся в духе коммунистической сознательности. Однако подходят они к этой задаче по-разному, выполняют ее своими специфическими способами и средствами.

Пропаганда и *агитация* — слова латинского происхождения. В буквальном переводе *пропагандировать* — значит распространять знания, идеи, воззрения, теории, а *агитировать* — значит пробуждать определенные стремления, побуждать людей к действию.

Однако суть нашей партийной, ленинской пропаганды значительно глубже. Она призвана не только распространять, передавать революционные идеи, но и делать их убеждениями людей.

Под агитацией мы понимаем непосредственный призыв, умение направлять энергию и волю людей на борьбу за претворение идей коммунизма в практические дела.

Научное объяснение сущности коммунистической пропаганды и агитации, их единства и различий принадлежит В. И. Ленину. В работе «Что делать?», написанной в 1902 году, Ленин говорит:

«...Пропагандист, если он берет, например, ...вопрос о безработице, должен разъяснить капиталистическую природу кризисов, показать причину их неизбежности в современном обществе, обрисовать необходимость его преобразования в социалистическое общество и т. д. Одним словом, он должен дать „много идей", настолько много, что сразу все эти идеи, во всей их совокупности, будут усваиваться лишь немногими (сравнительно) лицами. Агитатор же, говоря о том же вопросе, возьмет самый известный всем его слушателям и самый выдающийся пример — скажем, смерть от голодания безработной семьи, усиление нищенства и т. п. — и направит все свои усилия на то, чтобы, пользуясь этим, всем и каждому знакомым фактом, дать „массе" *одну идею:* идею о бессмысленности противоречия между ростом богатства и ростом нищеты, постарается *возбудить* в массе недовольство и возмущение этой вопиющей несправедливостью...»[1].

Коммунистическая партия учит вести всю пропаганду и агитацию не отвлеченно, а конкретно, в неразрывной связи с практикой коммунистического строительства, с повседневным трудом советских людей, вести ее целеустремленно, в боевом, наступательном духе, обеспечивая высокую действенность этой идеологической работы.

Средствами воздействия на массы, которыми располагают пропаганда и агитация, являются: печать, устные выступления, техни-

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 66—67.

ческие средства, наглядная пропаганда и агитация (плакаты, панорамы, панно, стенды, выставки), использование искусства во всех его видах.

Обо всем этом надо знать и помнить, когда речь идет об агитационно-художественном представлении любой разновидности, так как оно являет собой органический сплав именно специфических агитационных и художественных средств воздействия на аудиторию. Если сплав средств воздействия неограничен или недостаточно полон, однообразен, то чрезвычайно действенная, исторически сложившаяся форма самодеятельного искусства — агитационно-художественное представление — разрушается.

С каждым годом в нашей стране агитационно-художественные представления завоевывают все большее признание и популярность. Это — свидетельство духовного здоровья народа, свидетельство культурного, гражданского и политического роста советского человека, хозяина своей страны, активного созидателя и борца за построение коммунизма.

Особенно много статей, брошюр и книг написано об одной из разновидностей агитационно-художественных представлений — *выступлениях агитбригады.* Авторы большинства работ по-разному понимали и понимают не только особенности этого самого боевого «жанра» (как чаще всего говорят) самодеятельного искусства, но даже по-разному смотрят на задачи, стоящие перед агитбригадным движением в целом, и на принципы, лежащие в основе создания любого агитационно-художественного представления.

Одни авторы утверждают, что агитбригада прежде всего должна агитировать, мобилизовывать трудящихся на выполнение конкретных задач, стоящих перед колхозом, совхозом, заводом, фабрикой, цехом и т. д.

Другие считают, что агитбригада должна прежде всего эстетически воспитывать зрителя. А эстетически воспитывать зрителя, по мнению сторонников этой точки зрения, можно лишь на высоких образцах искусства, получивших всеобщее признание. Поэтому куплеты, частушки на местные темы, всевозможные пластические и оригинальные номера они отвергают. В программы агитбригад предлагается включать классическую музыку, отрывки из произведений великих писателей и т. п. Тем самым, по существу, в задачи агитбригады включаются первоочередные задачи художественной самодеятельности вообще, да и при этом средства эстетического воспитания сужаются.

Третьи авторы целиком отождествляют агитбригады с эстрадой в самом широком смысле этого слова[1].

Смотры последних лет, студенческие работы на факультетах соответствующих специальностей, творческие конференции и дискуссии многое уточнили в понимании практиками агитбригадного дела существа самой агитбригады и агитационно-художественного представления любой разновидности.

---

[1] Это делается, в частности, в книге К. П. Лихачева «Мастера острого слова» (М., 1970, с. 41) и во многих других работах.

Сегодня ясно для всех, что агитбригада должна быть агитатором, обладать силой убеждения, уметь увлечь примером, позвать за собой. Она должна быть политиком, безошибочно улавливающим актуальные вопросы жизни. Но ей надо говорить не только о событиях всесоюзного масштаба, а освещать и факты, только что имевшие место в данном коллективе.

Современная агитационо-художественная бригада — это небольшой коллектив самодеятельных артистов, средствами искусства ведущих пропаганду решений партии, помогающих распространять передовой опыт и изживать недостатки. Непосредственная связь с жизнью конкретного предприятия, района, города, области — главное достоинство выступлений агитбригад.

Сущность агитбригады вытекает из ее названия и из того, что ее выступления являются разновидностью агитационно-художественных представлений. Она *агитационная,* ибо помогает вдохновлять трудящихся на активное решение определенных актуальных задач, является помощницей партии в деле коммунистического воспитания трудящихся. *Художественная* — потому что осуществляет свою работу средствами искусства. Коллектив называется *бригадой,* так как он маневрен, целеустремлен и представляет собой боеспособную творческую группу. И именно агитбригада в лучших своих образцах представляет собой коллектив, который является в равной мере *художественным и политическим.*

В течение довольно продолжительного времени в практике самодеятельного искусства было одно понятие — агитбригада. Затем, примерно с конца 60-х годов, появились термины: агитационно-художественное представление, агитспектакль, агиттеатр, театр поэтический, политический и т. д. С чем связана подобная дифференциация? Какие тенденции развития отражают данные разграничения? Все это не праздные вопросы для практиков агитбригадного движения.

А происходило следующее. Первоначально, осуществляя свои боевые задачи по мобилизации трудящихся на выполнение конкретных планов предприятия, колхоза, совхоза, агитбригада не разрасталась вширь; коллектив ее, как правило, не превышал десяти человек, вместе с лектором, докладчиком и баянистом. Несколько позже (конец 50-х — начало 60-х годов), с выездом агитбригад на районные и областные смотры самодеятельности, агитбригада стала нередко включать в свое представление хор, танцевальный коллектив, самодеятельный эстрадный оркестр и другие коллективы участников массовой художественной самодеятельности. Получалась громоздкая, чаще всего эклектичная концертная программа. Выезжая на смотры с таким широким представлением, так называемая агитбригада начала отрываться от местной темы, от злободневного, конкретного жизненного материала. Тематическая направленность определялась теперь событием большого масштаба, порой даже международного.

Постепенно это явление широко распространилось, и явно обнаружилась разница между теми выступлениями, что идут, с од-

ной стороны, в цехах, на полевых станах, в сельских клубах и, с другой — на смотрах. Постановки смотровых программ стали поручаться наиболее опытным руководителям и специалистам. И тогда последние стали называть их более общим и точным термином — *агитационно-художественное представление*.

Но привычка к ранее сложившемуся типу агитбригадного выступления еще долго давала себя знать, так что даже весьма удачные, совершенные программы, не опирающиеся целиком на конкретные факты, события и фамилии, оценивались порой как неудачные, поскольку выходили за рамки, агитбригадных выступлений. Так, прекрасной программе одного из московских заводов на областном смотре не было присуждено призовое место на том основании, что участников было более 30 человек и что коллективный театрально-поэтический рассказ о заводе был слишком обобщающего характера, без конкретных фамилий и цифр. Хотя все при этом отмечали высокое мастерство исполнителей сольных партий, актуальность идеи и другие хорошие стороны программы.

На последнем смотре агитбригад, проходившем в рамках Первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся, уже не было столь неоправданных оценок: здесь на равных состязались и агитбригады, и коллективы, ставившие агитационно-художественные представления (чаще всего поэтического характера.

В последнее десятилетие на профессиональной сцене тоже появились спектакли-фактомонтажи: «Десять дней, которые потрясли мир» по Джону Риду, «Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля, «Нюрнбергский процесс» Л. Кронфельда и Л. Компанейца и др., а также поэтические представления типа «Павшие и живые», «Братская ГЭС» Е. Евтушенко, спектакли-диспуты «Думая о нем» В. Долгого, «Остановите Малахова!» В. Аграновского... Социальной заостренностью проблематики, открытой публицистичностью, системой выразительных средств и другими элементами такие *агитспектакли* профессионального театра, несомненно, в определенной мере обязаны агитационно-художественным представлениям самодеятельных коллективов.

Так в чем же видовая специфика агитационно-художественного представления во всех его разновидностях? Ясно, что такое представление — это прежде всего агитация театрально-художественными средствами. Более чем полувековая практика агитационно-художественных представлений, начиная с «живой газеты»,— ярчайшее тому подтверждение.

Выразительные средства агитационно-художественного представления

В распоряжении сценаристов агитационно-художественных представлений — богатейший арсенал выразительных средств. Мы будет рассматривать эти средства, ориентируясь в первую очередь

на агитбригаду — как на основное ядро, основной коллектив, который создает агитационно-художественные представления, будь это представления достаточно узкого (местного) характера или более широкого, обобщающего плана. Ведь даже руководитель грандиозного театрализованного представления опирается в организации всего выступления чаще всего именно на агитбригаду.

Нельзя назвать такой род или вид искусства, который был бы противопоказан агитбригаде. Сама ее природа, синтетический характер форм ее выступления обусловливает необходимость бесконечных поисков все новых и новых выразительных средств. Слово, движение, музыка, хоровое пение и живопись, звук и свет, фарс, лирика и сатира, дружеский шарж и пародия, конферанс, пантомима, тантамореска, кукольный театр, звукоподражание, сюжетный танец, клоунада, акробатика — все это может найти применение в агитбригадном представлении.

Многочисленные смотры последних лет показали плодотворность деятельности агитбригад, создавших программы в честь таких великих событий в жизни всего советского народа, как 50- и 60-летие Великой Октябрьской социалистической революции, 100- и 110-летие со дня рождения В. И. Ленина, полувековой и шестидесятилетний юбилеи Ленинского комсомола, 30- и 35-летие со дня Победы над фашистской Германией, 50-летие образования Советского государства, и других юбилейных и историко-революционных дат.

Современная агитбригада не только научилась бичевать всевозможные недостатки на производстве и в быту, но и овладела самым сложным делом — искусством образного, эмоционального раскрытия позитивного в нашей жизни. Она находит средства для воспитания трудящихся на положительных примерах, а это значит — утверждает веру в коммунистические идеалы.

Совершенно правы те, кто говорит, что современная агитбригада, не повторяя и не копируя, но диалектически развивая достижения «живгазетчиков» и синеблузников, испытывает на себе влияние многих современных искусств. Развитие агитбригад на данном этапе идет именно в направлении все более творческого решения каждой темы, каждой программы. Оно происходит по линии накопления художественно-выразительных средств, совершенствования исполнительского мастерства.

Непосредственная связь с жизнью, с пропагандистской деятельностью Коммунистической партии и Ленинского комсомола, неустанное творческое совершенствование художественных средств и форм — вот в чем залог жизненности, массовости и постоянного успеха агитационно-художественных представлений, осуществляемых силами агитбригад.

Социально-творческая функция коллективов агитбригад — агитация «за» или «против» (третьего не дано) — во многом определяет выбор средств художественной выразительности.

Образное решение положительного в агитбригадных представлениях долгое время было «камнем преткновения». Создатели

программ то и дело сбивались на информацию, на декларацию, на сухую констатацию фактов и цифр. В таких программах чаще всего сообщалось, что такой-то товарищ систематически перевыполняет основные задания, называлась цифра — и этим ограничивалось отражение позитивного материала. Но подобного рода информация не задевала эмоциональной сферы зрителей, была обращена только к разуму человека.

В последние годы лучшие агитбригадчики успешно преодолевают этот недостаток. В их программах можно видеть удачные попытки художественно-образного решения положительных тем. Создатели агитбригадных программ начали вдумываться в смысл трудового подвига, научились показывать препятствия, которые приходилось преодолевать, чтобы добиться победы,— словом, начали показывать героизм не как результат, а как процесс. Отраженная художественными средствами борьба за достижение поставленной цели неизмеримо убедительнее голых цифр.

О чем же конкретно идет речь и какие позитивные стороны нашей действительности чаще всего раскрывает агитбригада перед своими зрителями?

Здесь можно выделить три основные задачи: прославление подвига народа в борьбе за революцию и за построение социализма; прославление современных наших достижений и популяризация передового опыта; прославление передовых людей — строителей коммунистического общества.

Юбилейные даты как всего Советского государства, армии, комсомола, так и родного города, поселка, предприятия определяют тематическую направленность агитбригадных выступлений. В дни празднования славных юбилеев нашего государства ни одна агитбригада не остается в стороне от исторических тем, а многие программы посвящаются им целиком. Специфика именно агитбригадного представления здесь проявляется в том, что самые важные этапы борьбы отражаются не вообще, а через местный материал, при непосредственном участии своих земляков.

Но для решения этой задачи необходимо прежде всего найти «особые приметы» данного района. Они практически есть у любого района нашей страны. Могут быть использованы и давние исторические события: или тут была вольница Степана Разина, или Емельян Пугачев поднимал на восстание яицких казаков, или Кузьма Минин и князь Пожарский собирали ополченцев, чтобы повести их в бой за Москву, за Русь... Такая местная тема — эффективная отправная точка. И особенно интересно разрабатывать тему, если выбранное событие отражено в каком-нибудь художественном произведении, например в поэме, стихотворении. Но чтобы этот «первый этап» не затерялся по мере развития сценария, надо обязательно закрепить его в сознании, найти ему образное выражение, которое бы фигурировало до конца.

С таким историческим материалом органично монтируются события, отражающие этапы становления нашей Советской страны под руководством Коммунистической партии. В подаче их ес-

тественны и уместны декламационность, патетика и приемы литературно-музыкальных монтажей.

Для примера приведем номер агитпрограммы «Деревенька».

Участники агитбригады поют:

Скачут наши воины с саблями в руках,
Беляки забыли кухни второпях,
В Зауралье нашем есть Тобол-река,
Боевая слава будет жить в веках.

На фоне мелодии песни.

Первый. Товарищ Ленин, мы, рабочие и крестьяне, и бойцы отряда Красной Армии, пробившегося через цепь белогвардейских и чехословацких банд, приветствуем Вас, вождя русской революции, как истинного защитника пролетарских идей и верим, что контрреволюция в самом непродолжительном времени будет свергнута и красное знамя труда вновь взовьется на полях Зауралья!

Убегают в степи Капеля полки,
Плавятся в атаках томинцев клинки.
Где-то за Уралом бой последний дан,
Знамя боевое мы внесли в Курган.

Из-за ширм выходят девушки.

Прокати нас до поля, до лесика,
Где шумят серебром тополя,
Запевайте-ка девушки, песенку
Про коммуну, про наши дела.

Первый. А вот интересно, какая жизнь будет в нашей Куртамышской коммуне лет так через шестьдесят?

Второй. Э... Через 60 лет тракторов будет штук 5... нет, 7 штук. В Челябинске тракторный строится.

Третий. И лобогреек штук 20.

Четвертый. Точно, на каждую коммуну.

Пятый. И все мы будет в нарядных платьях ходить.

Шестой. А в лавках полки от сапог будут ломиться!

Седьмой. И керосину будет столько, хоть всю ночь книжки читай.

Восьмой. А избу-читальню построим огромную, в два этажа, как в городе.

Девятый. А урожаи в нашей коммуне будут самые большие.

Десятый. Точно, по всей Челябинской волости.

Одиннадцатый. А поля... поля у нас будут ровные, широкие, просторные...

Все *(поют)*:

Хлеба налево, хлеба направо,
Хлеба на счастье, хлеба на славу!
Бескрайних спелых нив здесь ласковый разлив,
Здесь солнечных хлебов моих держава.

На сцену выбегает участник.

Участник агитбригады. Качайте меня!

Все. За что качать?

Участник агитбригады Качайте, не пожалеете.

Все. Раз, два, три, говори!

Участник агитбригады *(читает газету)*. 26 сентября 1977 года 1200 комбайнов трудились на полях Куртамышского района — инициатора

скоростной уборки урожая. Сегодня хлеборобы района рапортуют Родине о досрочном окончании уборки урожая!»...[1]

Выше мы говорили, что при таком монтаже естественны и уместны декламационность, патетика и приемы музыкально-литературного монтажа. Но все дело в том, чтобы не повторять, не копировать ставшие уже штампом приемы и выразительные средства, а неустанно разнообразить материал, искать новые решения, специфические средства выразительности. И, поднимая масштабные исторические темы, по возможности не отрываться от конкретного местного материала. Подлинные документы местной истории при творческом монтаже производят не меньшее эмоциональное воздействие на зрителя, чем высокие поэтические строфы.

Показ наших достижений, пропаганда передового опыта — одна из основных задач, стоящих перед самодеятельными агитколлективами. Улучшение организации планирования, более правильное использование специалистов, повышение материальной заинтересованности работников сельского хозяйства, перестройка работы промышленных предприятий — эти и многие другие конкретные вопросы стали ведущими в выступлениях агитбригад. Живым словом, средствами наглядной агитации, театрализации фактов агитбригадчики активно борются за высокое качество труда на производстве, за повышение производительности труда, за использование резервов.

В одной из агитпрограмм называется имя лучшей доярки, народного депутата местного Совета. Кратко характеризуются ее человеческие качества, ее отношение к труду, сама работа и то, как она выполняет общественные поручения и воспитывает детей. И этот живой короткий рассказ удачно монтируется со стихотворением обобщающего характера:

Поклон вам, женщины России,
За ваш нелегкий, нужный труд!
За всех детей, что вы взрастили,
И тех, что скоро подрастут.
За вашу ласку и вниманье,
За искренность и простоту,
За мужество и пониманье,
За чуткость,
нежность,
доброту!
За то, что вы душой красивы...
За это всё я в вас влюблен...
Спасибо, женщины России,
И низкий —
до земли —
поклон!

Для пропаганды опыта новаторов и передовиков производства удачно используется и кино.

---

[1] Андреев В. Деревенька. Литературный сценарий агитбригады. Курган, 1977, с. 5—6.

Сейчас во многих клубах и Дворцах культуры работают любительские киностудии. В содружестве с агитбригадой они готовят фильмы, ярко показывающие те или иные положительные явления производственной жизни. Так, в агитпредставление мытищинского комбината «Стройпластмасс» и в программу Московского ГПЗ-1 прекрасно вмонтировались кинорассказы о лучших производственниках предприятий, о цехах, где трудятся участники агитбригад. Кроме того, ленты эти сделаны так интересно, что они пропагандируют одновременно и работу этих предприятий, и организацию труда на них, и выпускаемую продукцию.

Но показ и пропаганда достижений должны делаться не отвлеченно — в центре их должен быть человек.

Советские люди — труженики, строители нового общества — вот главные герои современного агитбригадного представления. Рассказать о них просто и увлекательно, прославить их дела, показать, как, преодолевая препятствия и трудности, люди добиваются успехов в работе, во всей жизни, раскрыть их душевные качества — едва ли не самая важная задача агитбригады.

И каким надо обладать чувством ответственности, художественного такта, как много надо знать самим, сколько нужно творческой изобретательности и выдумки, чтобы выполнить эту сложнейшую задачу! Кроме того, надо быть осведомленным обо всех достижениях агитационно-художественного представления, уметь «держать в уме» его историю и теорию — иначе добрые намерения, желания оборачиваются прямой своей противоположностью.

Например, если без всякой предварительной драматургической подготовки («мотивировки») пригласить передовика производства на сцену и дать ему слово, то человек, как правило, почувствует себя неловко, неуютно, его появление нарушит единство сценарного действия, оно станет неорганично и просто неуместно. И всем сидящим в зале тоже становится неловко и за человека, и за участников представления.

Бывает, что агитбригада также непродуманно, без естественной связи со сценическим действием, выносит настоящие переходящие знамена. Этот прием сам по себе вполне правомерен в любом театрализованном представлении, но для того чтобы отважиться на него, надо очень продуманно, эмоционально и рационально подготовить и соединить выступление передового труженика, вынос знамени, официальное награждение или премирование с предыдущими номерами, эпизодами сценария. Эмоциональная и публицистическая подготовка зрителя драматургически играет ту же роль, что и психологическая и логическая мотивировка поступков персонажей в драме.

Поскольку вынос знамени, награждение и другие подобного рода действия чаще всего являются главными и, следовательно, кульминационными пунктами всей программы, то надо так композиционно их организовать, чтобы развитие действия постепенно нарастало и естественно подходило к торжественной своей кульминации, а затем к апофеозу.

Лучшие агитбригады справляются с подобными задачами. Так, в одной агитбригаде из Ставропольского края к концу представления естественно, в органической связи с темой и единым действием сценария начинается творчески интересно решенный эпизод «Аллея славы». Здесь портрет Кочубея — легендарного героя гражданской войны, портреты не менее прославленных земляков других поколений и, наконец, портрет односельчанина, героя Великой Отечественной войны Ф. Г. Буклова. Когда речь заходит о нем, то он появляется на сцене в парадной форме офицера Советской Армии, при орденах, и произносит короткую речь — обращение к молодежи. Такое появление героя не разрушает действенной линии всего представления и стилистики предыдущих выразительных средств. Речь Буклова и содержанием своим, и моментом неожиданности, который в данном контексте сценария сознательно организован, и подлинной искренностью, и фактом живого обращения представляется очень удачным приемом, хотя он и отнюдь не нов для театрализованных представлений.

Совершенно новое художественно-выразительное средство, новый прием придумать вряд ли возможно, а если это и удается, то очень редко. И правы те руководители агитбригад, которые отмечают, что главное при создании сценария программы — уметь творчески переосмыслить тот или иной прием, то или иное средство выразительности, уметь их приспособить к своим условиям и к современным задачам.

Агитбригадам нужно искать специфические образные средства выразительности. Арсенал этих средств велик, и именно в творческом подходе к ним лежит область открытий, область совершенствования представлений.

В некоторых статьях при рассмотрении художественно-выразительных средств и приемов агитбригад часто неправомерно делят их на две группы: с помощью одних якобы можно показывать положительные явления действительности, с помощью других — бороться с тем, что мешает нам строить новую жизнь. Это априорное деление нельзя считать верным, потому что многие средства могут быть использованы для показа как позитивных сторон действительности, так и негативных событий и фактов.

Например, ведущие программу литературные персонажи, от Хаджи Насреддина до Теркина, могут небезобидно критиковать прогульщиков, тунеядцев, пьяниц и т. д. Но эти же персонажи могут сказать и искренние слова о передовиках производства, о хороших делах того или иного предприятия. И это будет выглядеть куда более уместно и выразительно, нежели перечисление имен и цифр или неудачные «лирические» стихи, какие-либо формальные славословия.

С помощью таких традиционных приемов, как «Видеогармошка», «Почта», «Телефон», «Телеграф», «Окна РОСТА», «Радиогазета», «Радиокомментарий», «Телевизор», «Волшебный бинокль» и многих других, можно с равным успехом поведать как о хороших делах, так и о негативных фактах.

В то же время «Концерт по заявкам передовиков производства», «Книга Почета», «Аллея славы», «Монолог Нового года» и многие другие приемы, безусловно, имеют только одно назначение — раскрытие положительного, пропаганда передового.

Почти все создатели агитбригадных программ утверждают, что раскрывать положительное гораздо сложнее, нежели критиковать. Да, разумеется, сложнее, но только тогда, когда привычное получает лишь поверхностное, «обыденное» рассмотрение. Стоит лишь в привычном увидеть чуть-чуть больше того, что уже хорошо знакомо многим, как оно станет значительнее, будет глубже восприниматься. В этом специфика психологии восприятия, и не считаться с нею современным создателям литературной основы театрализованного представления нельзя. Лучшие агитбригады понимают и учитывают этот момент, и им удается всякий раз по-новому и доходчиво, в художественной форме доносить свою агитационную идею до зрителя. Последние смотры агитбригад засвидетельствовали, что идут напряженные поиски наиболее действенных форм показа лучших людей и трудовых достижений, имеющихся на производстве. Это плодотворный, правильный путь, отражающий конкретный исторический период построения коммунистического общества в нашей стране.

Вот какое образное решение нашли участники агитбригады станции Лосиноостровская для рассказа о Герое Социалистического Труда, делегате XXIV съезда КПСС и XV съезда профсоюзов СССР, машинисте локомотивного депо Москва-3 В. В. Резчикове.

Номер представлял собой своеобразную поэтическую балладу.

На сцене десять участников агитбригады. Они выстраиваются в две шеренги, как бы образуя уходящие вдаль рельсы. В руках у них сигнальные железнодорожные фонари. Свет на сцене уменьшается.

Первый. Бежит и бежит дорога
В тревожных огнях светофора,
В лесах Подмосковья ветер
Срывает усохший лист...

В это время участники представления, держа в руках фонари, перемещают их вверх и вниз, создают иллюзию движения поезда.

Первый. Наметанный взгляд бросая
На чуткие стрелки приборов,
На вахте Владимир Резчиков —
Испытанный машинист.
Бежит и бежит дорога.
Далекая станция детства,
Скрещенные молоточки
На форменной куртке отца...
Поярче бы вновь представить,
Попристальней бы вглядеться
В застывшие на фотографии
Черты дорогого лица...

Так рассказывается о жизни и пути машиниста к вдохновенному труду. Завершается этот неординарный номер патетично, на высоком накале искренности и любви.

Все. ...Полны часы трудовые
Высокого интереса!
Страна убыстряет темпы,
Работа не может ждать.
Постиг он, как в срок доставить
Составы-тяжеловозы,
Как в поисках и дерзаньях
Новое утверждать!..

Почти каркасную, но тем не менее чрезвычайно интересную форму рассказа о тружениках села нашли сценаристы Балашовской агитбригады в номере «Колхозный рапорт».

Перед зрителями — правление колхоза. Председатель передает по телефону сводки. Вокруг — колхозники.

Председатель *(в трубку).*

Уборка окончена,
И в срок, без потерь.
Сверхпланово взяла от нас страна
Пятнадцать тысяч центнеров зерна.
И продолжаем хлеб сдавать...
Что? Отличившихся назвать?..
О! Затруднительно, скажу вам не тая...

Парень-шутник.

Иван Трофимович, а я?

Колхозники смеются.

Председатель *(в трубку).*

Я самых лучших вам назвать готов:
Ильин — комбайнер, тракторист — Петров.
Добились результатов неплохих
Болотников, Щедров и ряд других.

Парень-шутник.

«И ряд других»!
Вы поняли, друзья?
Учтите, что в числе других и я!

Колхозники смеются.

Председатель *(отстраняя трубку, колхозникам).*

Потише, черти, ничего не слышно.

(В трубку.)

По мясу тоже...
Да, есть излишки.
Ну, здесь Дуванова отметить мы хотели —
Один из лучших чабанов артели.

Парень-шутник.

Излишки мяса — это нам,
Колхозникам-передовикам!

(Показывает на себя.)

Смех.

Председатель *(в трубку).*

Порадовали нас работой жаркой
И наши лучшие доярки —

Петрунина, Шевцова, Василькова,
Что получили в среднем на корову
Три тыщи литров молока... (И т. д.)

Сценаристы театрализованных представлений должны помнить, что очень важно раскрывать своеобразные черты, которые накладывает на характер человека та или иная профессия, что нет «непоэтических» и «негероических» профессий.

При создании агитбригадных сценариев часто используются художественные образы. Так, в одной из агитбригад для раскрытия основных задач, стоящих перед областью и районом, умело обыгрывался известный образ гоголевской тройки. Иногда в сценический спор вступают «разговаривающие» современные машины, строительные материалы и т. д.

Агитбригада ведет воспитательную работу и решительно выступает против недостатков. Она разоблачает рутинеров, очковтирателей, лодырей, пьяниц, хулиганов, врачей. Одним словом, искусство «боевого жанра» ведет открытую и нелицеприятную борьбу со всем тем, что мешает нашему движению вперед. В отличие от профессиональной эстрады и театра, агитбригада не ограничивается критикой обобщающего характера — она бьет по конкретным отстающим звеньям, по отдельным личностям. Каждый «выстрел» сатирического оружия приобретает важный смысл, потому что мобилизует зрителя, членов трудового коллектива. Не случайно агитбригада «Боевой мастерок» начинала свои выступления с песни:

...Чтоб кипела на стройках работа,
Чтобы креп наш рабочий накал,
Мы вскрываем завал недочетов
Там, где строится светлый квартал.
Бьем по пьяницам и бракоделам,
Ускоряем строительства срок,
И хотим, чтобы общему делу
Послужил «Боевой мастерок».

Смешное, комическое в искусстве издавна подразделяется на два основных вида — сатиру и юмор. Юмор и сатира несут в себе намек на улучшенную действительность, лишенную критикуемых недостатков. По выражению К. Маркса, «нужно... чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым»[1].

Сатира наносит злые удары, бичуя все отживающее. Ядовитая насмешка, звучащая в программах агитбригад, помогает ориентировать общественное мнение, показывая дурное во всей его неприглядности и побуждая активно действовать, чтобы скорее изжить его.

Так, в уже упоминавшемся номере читинской агитбригады «Хохлатка» сатирически заострено и зло высмеивались бесхозяйственность, поистине преступное отношение руководителей и работников определенного участка птицефермы к своим обязанностям. А спустя некоторое время этот же коллектив в программе

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1955, т. 1, с. 418.

«Дай руку, товарищ Байкал!» более обобщенно, но не менее остро бичевал туристов, заядлых «любителей природы».

С песней выходят туристы.

Шел турист к Байкалу,
Весел и забавен.
И рюкзак тяжелый нес он на плече.
Там, где прошагали башмаки туриста,
Ни дубу, ни клену нет места на земле.

Первый. Как хорошо... *(пауза),* что мы с собой водку взяли.
Девушки. Отлично... Ой, березки!.. Ой, кустики!.. Как хорошо, что мы с собой парней взяли.
Второй. Тишина-то какая!
Третий. Серега, врубай!

Включили транзистор, звучит поп-музыка.

Серега. Послушай, как тебя зовут?
Девушка. А зачем?
Серега. Я тебя с утра приметил. *(Смотрит на часы и становится на колени.)*
Девушка. Людмила. *(Смущенно отворачивается.)*
Серега. Людмила, давай распишемся. Меня Серега зовут.

(Достает из рюкзака нож и вырезает на березе имя.)

Девушка. И чтоб навечно.
Серега. *(пишет).* Люд... А дальше?
Девушка. Мила.
Серега. С Милой я уже расписывался. *(Обращаясь к зрителям, продолжает вырезать.)* Плюс — я!
Девушка. Получится любовь!
Серега. Навечно! *(Втыкает нож в березу.)*
Все. Давай и мы распишемся!

Вырезают под песню «Во поле береза стояла...». От костра начинается пожар. Туристы весело танцуют и убегают за кулисы.

Приемы и средства сатиры в агитбригадной программе бесконечно многообразны. С успехом могут быть использованы и творчески переосмыслены ставшие уже традиционными «Весы», «Утюг», «Рентген», «Крокодил», все виды «оптических приборов» и многое другое. Бывает и так, что агитбригада включает в программу яркую сатирическую сценку, содержание которой не совсем совпадает с местными фактами, а после сценки идет комментарий к событиям, имевшим место на данном предприятии или в хозяйстве. Или же в конце сценки участники представления «выходят из образов» и произносят свой приговор тем, кто был подвергнут критике.

Юмор призван добродушно высмеивать мелкие человеческие слабости, отдельные частные недостатки и способствовать образной подаче фактического материала.

Мягко, в юмористической манере говорили со сцены участники агитбригады Горьковского дома моделей о современной моде, о ее достоинствах и недостатках и о людях, работающих в этой области. В веселом представлении, с демонстрацией неудачных моделей, горьковчане сумели добродушно посмеяться и над щеголихами, слепыми подражателями заграничной моде.

А вот как метко, точно, с юмором ведут критику в песенном номере агитбригадчики из Зауралья:

На рыбалке у реки
Тянут сети рыбаки,
Тянут, тянут, не дотянут,
Эй, ребята, помоги!
Год за годом, день за днем
Мы на речку не идем.
Плачет рыба, дохнет рыба,
Что отходы в речку льем.
Ни рыбалки, ни реки,
Загрустили рыбаки.
Сохнут, вянут наши сети,
Горсовет, нам помоги!
И решил наш горсовет,
Перед всеми дав обет,
Что плотину нам придется
Подождать не много лет.
Больше дела, меньше слов,
Понагнали тракторов,
Заработали моторы.
«Скоро будет нам улов».
Подрастала плотина,
Оживалася волна,
Стала рыба появляться,
Стала песня вновь слышна:
«На рыбалке у реки
Тянут сети рыбаки».
Тянут, тянут, не дотянут,
Эй, ребята, помоги!
Наступила вновь весна,
Заплескалася волна,
Застонала, затрещала
Наша горе-плотина.
Вновь подходят рыбаки,
Ни рыбалки, ни реки.
Из грязи, поднявши жабры,
Горько стонут чабаки:
«Помираем без реки,
А без нас — все рыбаки».
Тянем, тянем, не дотянем,
Горсовет, нам помоги!

Но со смехом надо обращаться вдумчиво, осторожно. Иногда первые впечатления и наблюдения бывают поверхностными, приблизительными, не отражающими сущности фактов. Коммунистическая партийность сатирика и юмориста заключается прежде всего в правильном выборе объекта осмеяния, а исходя из этого, определяется и тон осмеяния, и характер самого смеха. Нет смысла, например, «стрелять из пушек по воробьям», т. е. обрушивать огонь сатиры на незначительные явления, заслуживающие в лучшем случае юмористического замечания, шутки. Нельзя и делать объектом насмешек те человеческие черты и слабости, которые не могут быть «исправлены» (насмешки над внешностью, физическими недостатками и т. д.).

Для образной критики тех или иных недостатков в агитбригадных программах пользуются самыми разнообразными выразительными средствами, начиная от репризы.

Репризой называют наипростейшую комическую реплику, игру смыслами, неожиданное, но оправданное сближение далеко отстоящих друг от друга понятий.

Репризы в устах ведущих, репризность текста игровых сцен и номеров активизируют внимание зрителей, помогают воздействовать на их эмоции и разум.

Так, в представлении, посвященном охране природы, браконьер-охотник, рассказывая о своем лучшем друге, ходившем «по краю родному» на трех изюбров, констатирует: «А теперь тоже ходит по краю, только край узенький, шаг вправо, шаг влево считается побегом»...

Вслед за репризой можно назвать такие традиционные художественно-образные средства, как *аллегория* и *символика.* Отдельные факты подвергаются осмеянию и в скрытой форме — в виде иронического намека, притчи.

Ирония — это прием художественного осмеяния, содержащий в себе оценку того, что осмеивается. Отличительным признаком иронии является двойной смысл, где истинным выступает не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый смысл. И чем сильнее противоречие между ними, тем ярче ироническая окраска. Ирония основана на сопоставлении данного и должного.

В одном эстрадном монологе рассказывается о «прелестях» городской жизни следующим образом:

«Вот, говорят, в нашем городе воздух загрязненный. Вредный, мол. На это я скажу: кому как! Мне, который привык, этот воздух даже очень полезен. Меня, наоборот, от озона мутит. Ей-богу! Час по лесу походишь — сердце свербит, а «Беломор» закуришь — вроде и отпускает. В прошлый месяц коллективно за грибами ездили, так, веришь, со мной в роще обморок случился. Надышался кислорода — организм не выдержал. Хорошо еще, ребята сообразили: подтащили меня к автобусу, к выхлопной трубе... еле отдышался!»

Двусмысленность здесь основана на сопоставлении данного и общеизвестного.

Злая, негодующая ирония, изобличающая явления, особенно опасные по своим общественным последствиям, называется *сарказмом.* Сарказм является одним из сильнейших средств критики. Не противопоказан он и агитбригаде.

Сатирический *намек* (особенно в репризе) — также одно из распространенных художественно-выразительных средств. В основе намека — неожиданное сближение двух частных понятий, позволяющее догадаться о третьем, более общем.

Реприза может служить выражением не только отрицательной, но и положительной оценки фактов и явлений. Но в том и в другом случае контекст помогает понять недосказанный вывод.

Агитбригадная критика часто строится на контрасте, когда персонаж говорит одно, а делает совершенно другое.

Гипербола, т. е. преувеличение тех или иных свойств изображаемого предмета или явления, усиливает нужное впечатление, делает его ярче.

Например, ведущий сообщает председателю одного колхоза следующую новость: «Нам сейчас по дороге ваша машина попалась. Из кузова зерно так и сыплется. А в яме у моста как тряхнет ее — сразу полкузова просыпалось». Эта весть «потрясла» председателя колхоза и заставила принять «оперативное решение». «Немедленно согнать туда всех гусей, кур, уточек...»— приказывает он наблюдательнице контрольного поста. «Может, и свиней пригнать?»— предлагает его помощница. Председатель отклоняет это предложение: «Не надо свиней, одной птицей обойдемся». При этом он не забывает сделать важное указание: «Если вороны будут садиться, разогнать!»...

Литóта, художественное преуменьшение,— тоже одно из ярких средств, которым широко пользуются в агитбригадах.

Один из номеров агитбригадной программы строился на гиперболе и литоте одновременно. Выглядело это так. В момент принятия коллективом соцобязательств все было преувеличенно помпезным, даже размеры музыкальных инструментов, играющих туш. При отчете же о выполнении социалистических обязательств всё — и речи, и голосовые данные, и музыкальные инструменты, и оформление — было невероятно уменьшено.

Снижение — художественно-выразительное средство, основанное на соединении возвышенного с узко практическим, явлений обобщающего характера и сугубо конкретных.

Так, в агитпрограмме «Донцы-молодцы» интермедии ведут два казака — «высокий» и «низкий», обозначенные в сценарии как Первый и Второй. Первый, убеждая Второго в том, что все запланированное будет выполнено, говорит вдруг:

Первый. Чтó я тебе объясняю — ты же из-за своего роста перспективы не видишь!.. Н-ну, влезай мне на плечи... *(Второй влезает.)* Ну, видишь?

Второй. Вижу.

Первый. Что?

Второй. Людей наших вижу! Славу их гвардейскую!..

Первый. Это само собой... Ты другого не увидел.

Второй. Чего же?

Первый. Как я тебя до своего уровня поднял... *(Обращается в зал.)* Запомните все, вырос сам, подтяни товарища!.. А теперь слезай, покатался и хватит!

Пародия — ироническое подражание осмеиваемому образу, передача в гиперболизированном виде свойственных ему характерных черт, доведение их до абсурда, нелепости, чем и достигается сатирико-комический эффект.

В одном агитбригадном представлении участники пародируют тунеядца, которого бесконечно долго опекает коллектив. Делают они этот номер на конкретном материале.

Очевидно, после долгого отсутствия появляется на заводе рабочий (называется конкретная фамилия). Администрация устраивает ему торжественную встречу. Местком предлагает путевку в санаторий. Все беспокоятся о его здоровье, настроении, увлечениях; перед ним расстилают ковровую дорожку и т. д. «Герой» не соглашается на поездку в этот санаторий, требует другую путевку, всяческих привилегий. И все его ублажают, пародируя встречающуюся иногда опеку хапуг.

Большинство сатирических агитбригадных сценок имеет пародийный характер. Вот как, например, отражена тема «производственного обучения» в агитпрограмме фабрики им. Петра Алексеева.

На сцене токарь Иван Петрович. Выходит мастер с ученицей.

Мастер. Слушай, Петрович. Я вот тебе ученицу привел. Ты ей расскажи, что к чему. *(Уходит.)*

Иван Петрович. Школьница, что ли? Десять классов окончила?

Ученица. Да.

Иван Петрович. Ишь ты, грамотная. Ну, слушай. Значит, так: берешь вот этот резец и раз, мать, чугуна ему вниз до упора. Потом берешь вот этот гонок, толкаешь челнок, берешь погонялку и ядрыт-тудыт....

Ученица. А это еще зачем?

Иван Петрович. Чтобы лучше крутилась, вертелась... Соображать надо. Потом жмешь на эту кнопку и... раз... ему резец под хвост. Вот и все, тавтол твою люмень. Поняла?

Ученица. Поняла.

Иван Петрович. Ну, повтори.

Ученица. Значит, так: хрясь, мать, чугуна шестеренку — вниз до упора. Потом, ядрыт-тудыт, два раза и раз резец ему под хвост — вот и все, тавол люмень! *(Хочет уйти.)*

Иван Петрович. Ты куда это направилась?

Ученица. Так за пивом же!

Иван Петрович. Ишь, ты, сообразительная. А меня ведь этому пять лет учили.

Агитбригадная сатира приобретает гораздо бóльшую остроту при сочетании различных средств выразительности.

Вот как агитбригада выступает против пьянства в пантомимическом номере «Горе-шофер».

На сцену выходят две девушки и парень. В руках у них закрытые зонтики. Они замерли в определенных мизансценах. Перед ними спящий шофер. Появляется бригадир, он тормошит спящего. Шофер нехотя встает, протирает глаза, потягивается, зевает. Трое с зонтами, раскрыв их, мгновенно делают «автомобиль». Шофер долго заводит машину. Потом достает гаечный ключ, начинает ремонтировать. Все готово! Шофер берет бутылку и выпивает. Садится в машину, едет. Появляется плакат «Эх, прокачу!». Вращением зонтов по оси создается иллюзия движения машины. Навстречу машине «бегут» девушки, в руках у них дорожные знаки. Шофер уже опьянел, дорожные знаки начинают мелькать, машина мчится все быстрее и быстрее, шофер уже путает знаки... Трах-х! Машина развалилась, т. е. зонтики начинают «худеть» и закрываются совсем. Появляется плакат «Пьяниц с тран-

спорта — вон!» и эмблема: бутылка с перечеркнутыми крест-накрест красными линиями — знак запрещения.

Номер получился чисто агитбригадным — наглядным, выразительным, темповым. Драматургически он был выстроен безукоризненно.

В программе агитбригады станции Лосиноостровской был номер «Борьба одного месткома с алкоголической опасностью», в котором тема сатирической интермедии раскрывалась через своеобразное рифмование неудачных антиалкогольных плакатов и их «выводов»:

Первый. Эй, товарищ, пьянству бой!
Второй. Выпил и иди домой.
Первый. Алкоголь здоровью враг!
Второй. Пить не надо натощак...
Первый. От вина в семье разлад!
Второй. Пей, покамест не женат!..
Первый. На футбол идешь, не пей!
Второй. Пей, собравшись на хоккей...

В агитпредставлении Московского ГПЗ-1 «Если ты рабочий человек» на экране показывали пьяниц, снятых скрытой камерой,— «на месте преступления».

Формы и приемы художественной обработки местного материала могут быть самыми различными. Многие агитбригады, беря под обстрел явления одного и того же порядка, художественно разрабатывают их разными средствами. Классифицировать и группировать эти средства и приемы можно по-разному, суть дела от этого не изменится. Многообразие средств выразительности — залог художественной полноценности агитбригадной программы, как и сценария любого вида театрализованного представления.

Литературно-музыкальная композиция как вид театрализованного представления

Почти в каждом номере журнала «Молодежная эстрада», «Культурно-просветительная работа» (да и в других массовых изданиях, призванных помогать художественной самодеятельности не только советом, но и конкретным репертуарным материалом) публикуется одна или даже несколько литературно-музыкальных композиций, как правило, посвященных той или иной знаменательной дате, общенародному юбилею или празднеству. Это свидетельствует о том, что литературно-музыкальная композиция — явление весьма распространенное и нужное. А вместе с тем на пути создания таких композиций имеется целый ряд преград, одной из которых справедливо считается драматургия.

Довольно широко распространено мнение, что литературно-музыкальная композиция — это некое театральное представление, созданное по произведениям литературы и музыки. А говоря об

истоках этого типа представлений, одни называют «Свержение самодержавия» (1919), другие — «Синюю блузу», в передовых статьях-ораториях которой впервые начали комбинироваться стихи, газетные отрывки и другие материалы, третьи утверждают, что отцом литературно-музыкальной композиции является народный артист СССР Владимир Яхонтов, создавший в 1924 году литературную композицию «На смерть Владимира Ильича Ленина».

Однако все эти утверждения не выдерживают строгого анализа.

«Свержение самодержавия» было названо постановщиком Виноградовым-Мамонтовым и участниками представления *инсценировкой,* и основана она была не на художественных текстах, а главным образом на живых воспоминаниях непосредственных участников революционных событий 1917 года. По сути это было первое художественно организованное и завершенное массовое театрализованное представление, лабораторно созданное и впервые разыгранное в Железном зале Народного дома в Петрограде, а затем начавшее свою большую жизнь на площадях и улицах городов молодой Советской Республики.

Что касается выступлений синеблузников, то они настолько своеобразны и связаны со своим временем, что представляют исторически сложившийся, рожденный эпохой тип (или разновидность) агитационно-художественного представления. Ставить в один ряд «Синюю блузу» и литературно-музыкальную композицию — значит рассматривать явления поверхностно, не улавливая главного, сущностного в них.

Да, В. Яхонтов как чтец и как автор своих композиций действительно создал художественные произведения эстрадного искусства небывалого до тех пор вида. Описанный им самим в книге «Театр одного актера» процесс работы является во многом поучительным и в чем-то универсальным. К опыту Яхонтова обращались и всегда будут обращаться желающие создавать сценарии театрализованных представлений. Это своего рода творческая лаборатория. Но отождествление литературных композиций большого художника с получившим широкое распространение на самодеятельной сцене особым видом театрализованного представления неправомерно.

Литературно-музыкальная композиция рассчитана не на одного, а на многих и разного плана актеров и исполнителей, а часто в ней принимает участие и несколько художественных коллективов. В современной литературно-музыкальной композиции широко используются все средства выразительности современных искусств, и это не может не определять ее видовую специфику в отличие от композиций В. Яхонтова.

Понять литературно-музыкальную композицию как сложившийся вид театрализованного представления можно лишь при сравнении, сопоставлении с другими видами и разновидностями явлений данного рода. А есть принципиальная разница между сложившимися в практике двух-трех последних десятилетий аги-

тационно-художественными представлениями, тематическим театрализованным концертом и литературно-музыкальной композицией. Различия эти весьма существенны — они связаны как с первоисточником, системой выразительных средств, композиционной структурой, так и с принципами подхода к материалу, с методами работы, с процессом творчества, наконец.

Главнейшие отличительные, именно видовые особенности здесь совершенно точно отражены в самом названии. Литературная — это значит, что в основе сценария лежит художественная, а также публицистическая и научная литература. Часто возникает вопрос: а может ли использоваться в литературно-музыкальной композиции документальный местный материал? Самый убедительный ответ на этот вопрос — что такой материал часто и, как правило, удачно используется в клубных постановках. Но при этом непременно доминирует материал литературный и музыкальный.

Музыкальной называют композицию потому, что музыка в такого вида представлениях не является лишь художественно-выразительным средством. Она наравне с литературным материалом (иногда в большей, а иногда чуть в меньшей степени) оказывается частью действенной структуры каждого звена, каждого цикла представления, а следовательно, и драматическим элементом последнего.

В театрализованных представлениях вообще и в литературно-музыкальной композиции в частности композиционное построение смыкается с творческим монтажом. Монтаж связан здесь с содержательной сущностью произведения, со спецификой творческого процесса.

Литмонтаж как часть «синеблузного» представления появился еще в 20-х годах. Чтобы оперативно откликаться на злободневные события, синеблузники комбинировали стихи, газетные отрывки и другие материалы, и эти фрагменты назывались *литмонтажами*. Они получили широкое распространение в художественных коллективах страны.

Но и еще раньше, до появления термина *литмонтаж,* существовали приемы составления инсценировок из различных кусков художественной и публицистической прозы, из отрывков стихотворений, очерков и т. п. В этих инсценировках, как и «синеблузых» литмонтажах, куски, как правило, складывались по смысловому принципу и располагались в порядке логической последовательности. И в большинстве случаев фрагменты воспринимались как отдельные части, достаточно искусственно связанные в нечто целое. Монтажный прием «стыка» служил в них лишь техническим средством соединения кусков.

Литмонтажи обязательно имели музыкальное сопровождение. Однако творческий монтаж элементов художественной литературы и музыки в единое органическое целое еще не был доступен литмонтажу. Это явилось результатом определенной эволюции театрализованных представлений, результатом взаимодействия и синтеза искусств.

Как мы уже говорили, Владимир Яхонтов не создавал литературно-музыкальных композиций в качестве вида театрализованного представления (и не стремился к этому). Но, готовя для выступления на эстраде одну из первых своих программ, он обнаружил одну черту монтажа, важную и для любого театрализованного представления, а именно: при сближении, соединении разнородного материала на стыках его создаются новые оттенки смысла, углубляется содержание, заостряется смысл куска, эпизода.

В дальнейшем Яхонтов сознательно сопоставляет различные отрывки прозы, стихов, пьес и публицистики таким образом, чтобы создать непрерывную цепь заострения текстов на всех стыках. То есть вслед за техническим пошел уже сознательный творческий монтаж. Целью монтажа было создание единого целого и подчинение всего материала определенной идее.

Так монтажный прием «стыка», служивший поначалу лишь техническим средством соединения художественных текстов (стихотворных и прозаических), стал художественным приемом, способствующим более углубленному, порой философскому переосмыслению текста.

Но, к сожалению, поверхностное упрощенное понимание монтажа как только технического приема составления композиции в практике самодеятельного искусства все еще преобладает. Такое поверхностное, дилетантское понимание приводило и приводит к тому, что «литературно-музыкальными композициями» часто называют бескрылые компиляции, печатающиеся и ставящиеся на самодеятельных подмостках.

Подлинный «композитор литературных текстов» (как писали в одной статье о Владимире Яхонтове) сам был расстроен нетворческим использованием своего приема:

«Я, как Христос, напитал шестью хлебами черт знает сколько халтурщиков. Этот ужас довлеет надо мной, но я за него не несу никакой ответственности... конечно, дело наживное, дело легкое: взять прозу, прибавить стихи и пошел, и пошел — чего проще. Но это ничего общего с искусством композиции не имеет. Искусство композиции подразумевает в известной степени метод мышления, а если его нет, это будет компиляция.

Литературная композиция — это есть сложный процесс, который делается на основе какой-то идеи, пронизывающей всю эту композицию. Здесь очень большую роль играет и вкус человека, и выбор материала, умение компоновать и прочее»[1].

Эти выводы Яхонтова относятся не только к чисто литературной композиции и к профессиональному искусству, но к любому театрализованному представлению и в первую очередь к литературно-музыкальной композиции.

Но творческий монтаж имеет место и в кино, и в художественной прозе, и в драме, и в стихах, и нет оснований только по этому свойству соединять воедино разные виды и роды искусства.

---

[1] Цит. по кн.: Катышева Д. Н. Литературный монтаж. М., 1973, с. 20.

Литературно-музыкальная композиция, как и любой другой вид театрализованного представления, определяется по главным своим составным элементам.

Если на основе современной художественной практики и ее осмысления сформулировать определение литературно-музыкальной композиции, то оно может выглядеть так. *Литературно-музыкальная композиция* — это один из видов современного театрализованного представления, где органически сочетаются главным образом литературно-художественные и музыкальные элементы, с тем чтобы целенаправленно и наиболее продуктивно воздействовать на ум и чувства зрителя.

Газета «Советская культура» в свое время писала о литературно-музыкальной композиции, созданной студентами Московского государственного института культуры к 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции — «Наша биография».

Это было незабываемое, волнующее представление, сочетающее в нераздельном единстве и пластику, и художественное чтение, и театральные эффекты, и фрагменты из музыки Моцарта, Шостаковича, Свиридова, Дзержинского, Щедрина... Одиннадцать ярких по режиссерским решениям и актерскому исполнению номеров были спаяны в единое, монолитное, стремительно развивающееся действие. И, разумеется, эта захватывающая литературно-музыкальная композиция не могла бы появиться без лежащих в ее основе произведений Маяковского, Есенина, Евтушенко, Рождественского и других авторов.

Тема, идея, конфликт в литературно-музыкальной композиции

При создании литературно-музыкальной композиции выбор темы, ее определение является частью творческого процесса. Этот выбор обусловлен материалом, над которым решил работать сценарист, велениями, духом времени и, наконец, личностью, мировосприятием, особенностями таланта самого создателя (или руководителя творческого коллектива, работающего над сценарием).

Как и при написании агитбригадной программы и любого другого представления, началом начал, основой всей дальнейшей работы является знакомство с материалом. И не просто знакомство, но подлинно научное изучение первоисточников и всего того, что с ними связано. Вот что рассказывает народный артист СССР В. Яхонтов о том, как он знакомился с эпохой, в которой жили Пушкин и его друзья-декабристы, прежде чем приступить к созданию своей литературно-музыкальной композиции «Пушкин»:

«Мне нужен был комплекс, некий синтез времени, среды, в которой он жил, всего, что его окружало, что он любил, отрицал и что так сильно его угнетало. Чтобы полнее и глубже понимать Пушкина, я изучал его жизнь, вчитываясь в труды Белинского, Гоголя, Цявловского, Бонди, Щеголева, Вересаева. Когда у меня появилось ощущение, что я достаточно насыщен материалом, со-

переживаю вместе со своим будущим героем,— только тогда я приступил к отсеву литературы, только тогда возникли очертания будущей работы»[1].

Рассказывая о рождении замыслов своих шекспировских постановок, А. Эфрос неоднократно подчеркивал, что в это время он становился ученым-исследователем: он изучал все, что относится к творчеству великого английского драматурга, и по некоторым вопросам вполне мог бы поспорить с любым шекспироведом. И это, безусловно, не преувеличение мастера сцены — это специфика работы, специфика творчества, когда оно в известном смысле слова вторично, т. е. зиждется как на основе на уже созданных произведениях.

Такой подход к материалу в самодеятельном искусстве не менее важен, чем в профессиональном.

Создание литературно-музыкальной композиции, будучи процессом самостоятельным и творческим, тем не менее тоже обусловлено уже созданной литературой и потому должно являться результатом углубленного изучения произведений искусства и всего того, что с ними так или иначе связано.

При этом тема не может быть определена здесь заранее, как и при работе над сценарием любого театрализованного представления. Сценарист планирует, как правило, лишь общую тематическую направленность, исходя из события, которое надо отметить, из даты, которой посвящается конкретная литературно-музыкальная композиция.

Так, приступая к работе над сценарием «Наука ненависти, наука любви», студенты МГИК знали лишь то, что им надо создать представление по произведениям М. Шолохова, посвященное 70-летию со дня рождения лауреата Нобелевской премии, великого советского писателя-коммуниста, отразившего в своем творчестве сложнейшие коллизии нескольких переломных, решающих периодов в развитии нашего общества. Перечитывая широко известные романы и повести, рассказы и публицистические произведения писателя, будущие режиссеры поначалу растерялись, не знали даже, на чем остановиться, какое произведение инсценировать. О вольном, свободном монтаже сначала не приходило и мысли, поскольку драматургическая основа шолоховских произведений так очевидна, а характеры так ярки и совершенны в своей определенности, что изменение структуры этих произведений представлялось немыслимым и едва ли не кощунственным[2].

Затем, перечитывая публицистику М. А. Шолохова времен Великой Отечественной войны и выступления писателя в последние десятилетия, ребята не столько поняли умом, сколько почувство-

---

[1] Яхонтов В. Театр одного актера. М., 1958, с. 142.

[2] Одна из основных причин неудач в попытках инсценировать «Тихий Дон» (до спектакля Г. Товстоногова) заключается именно в том, что авторы не транспонировали коллизию романа в самостоятельный драматический конфликт, а пытались театрализовать эпику, игнорируя специфику театрального представления.

вали глубокую внутреннюю связь между этими материалами и тем, что для писателя-гуманиста важнее всего сегодня. Это сменилось вскоре убеждением в необходимости сделать литературно-музыкальную композицию по произведениям Шолохова, посвященным борьбе советского народа с немецко-фашистскими захватчиками, используя и современные выступления писателя.

Так определился круг материала. Но тема еще оставалась неизвестной. Стало лишь ясно, что «Они сражались за Родину» и «Судьба человека» — главные произведения, из которых будет монтироваться сценический театрализованный рассказ, но что следует брать во главу угла, как отбирать куски и сцены, еще было неясно. Правда, в это время уже полным ходом шла прикидка сцен, монтаж кусков в небольшие действенные циклы; группа студентов начала делать из различных реплик завершенные по действию сценки боев, танковых атак и т. д.

И вот однажды, читая интервью М. А. Шолохова с иностранными журналистами по случаю вручения ему Нобелевской премии, один из студентов выделил вопросы журналистов и ответы писателя, относящиеся к теме войны. И тут стало ясно для всех, что именно в этом диалоге — вся проблема войны и что М. А. Шолохов понимает это удивительно глубоко. Студенту было предложено сделать сценку-интервью М. А. Шолохова с иностранными журналистами.

Другой студент начал читать целые куски из рассказа «Наука ненависти», говоря, что это подтверждает утверждение Михаила Александровича, что и «Они сражались за Родину»— про то же самое.

Именно с этих моментов начала проглядывать, оформляться главная мысль — как в результате варварского нападения и зверств гитлеровцев накапливалась справедливая ненависть, как нечеловеческая, страшная машина фашизма была разбита в прах гневом народного возмездия и стремлением к светлой, радостной жизни. А вскоре сформулировалась в названии композиции и тема ее: «Наука ненависти, наука любви».

Мы уже говорили о внутренней логике, составляющей любое представление элементов. А эту внутреннюю логику создает продуманная, специфическими средствами монтажа воссозданная конфликтность в разнообразных ее проявлениях.

Драматический конфликт в литературно-музыкальной композиции отражает, как правило, основные идейно-философские связи между явлениями действительной жизни, формы этих связей и направления развивающихся процессов.

Процессы действительности моделируются в драматическом конфликте, конкретно выражаемом в композиционной структуре, благодаря особому сочетанию разнородных элементов, завершенных внутри себя и в то же время взаимосвязанных и имеющих своеобразный единый ритм. Все представление благодаря этому делается как бы единым живым организмом, ему придается живое биение «оценивающей и усваивающей мысли».

Литературно-музыкальная композиция, как и любое театрализованное представление, состоит из номеров и эпизодов. Но специфика именно литературно-музыкальной композиции проявляется в том, что номера в ней особенно тесно стыкуются друг с другом и создается впечатление их слитности, а порой даже размытости. Это, в сущности, так и есть. Монтаж здесь преобладает, царит над всем, и он диктует в большинстве случаев именно такую слитность.

Безусловно, могут быть и такие литературно-музыкальные композиции (особенно — созданные по прозаическим или драматургическим материалам), в которых номера и эпизоды четко вычленяются и могут быть даже исполнены концертно. Так было в уже не раз упомянутой нами композиции «Наука ненависти, наука любви». Например, номер «Солдат».

Остановился полк. Усталые солдаты располагаются на отдых. Женщины, кроме одной, исполняющей роль Старухи, в этой сцене участия не принимают, а поэтому скрываются в кулисах. В центре «станка» — Лопахин и Стрельцов.

Лопахин. Ты что мрачен, Николай?

Стрельцов. Чему радоваться? Не вижу оснований.

Он отходит от Лопахина. Спускается со станка и, сбросив каску, ополаскивает лицо в воображаемом ручье.

Лопахин. Какие тебе еще основания? Живой? Живой. Ну, и радуйся. *(Достает кисет и устало проходит на передний план.)*. Ты что же думаешь: если дали нам духу,— так это уже все? Конец света? Войне конец?

Стрельцов *(вытирая лицо рукавом гимнастерки)*. При чем тут конец войне? Вовсе я этого не думаю. Но относиться легкомысленно к тому, что произошло, не могу.

Три далеких, но плотных разрыва снарядов. Лопахин опускается на «станок», закуривает. Стрельцов подходит к нему.

Стрельцов. Неужели тебе не ясно, что произошла катастрофа. Размеров этой катастрофы мы с тобой не знаем, но кое о чем можно догадываться. *(Отдаленный бой.)*. Полк разбит вдребезги. А что с остальными? С армией? Фронт наш прорван на широком участке. Они жмут, они вводят свежие силы, а мы все пятимся, пятимся и когда упремся, неизвестно. Ведь это же тоска — вот так идти и не знать ничего!

Из глубины сцены, там, где расположились на отдых бойцы, доносится песня — протяжная и тоскливая. Ее выводит одинокий голос.

Стрельцов. А какими глазами нас провожают жители? С ума сойти можно!..

Сидят рядом Стрельцов и Лопахин, молчат. И только песня, полная нечеловеческого страдания, властвует над заснувшим полком. На дальнем плане, на высоком «станке» у подсвеченной карты,— фигура Старухи. Рядом с ней — Боец. Фигуры Лопахина и Стрельцова уходят в темноту...

Боец. А что, мамаша, не добудем ли мы у вас ведро и немного соли?

Старуха. Соли вам? Мне вам кизяка вот этого поганого жалко дать, не то что соли!

Боец. За что же такая немилость?

Старуха. А ты не знаешь, за что? Бесстыжие твои глааз! Куда идете? За Дон поспешаете? А воевать кто за вас будет? Может, нам, старухам, прикажете ружья брать да оборонять вас от немца? Третьи сутки через хутор

войско идет, наглядеелись на вас вволюшку!.. Соли вам захотелось? Чтоб вас на том свете солили да не пересаливали! Не дам! Ступай отсюдова!

Боец. Ну, и люта же ты, мамаша!

Старуха. А не стоишь ты того, чтобы к тебе доброй быть. Понимаешь ты это своей пустой головой?

Боец. Напрасно ты так рассуждаешь...

Старуха. Как умею, так и рассуждаю. Годами ты не вышел меня учить!

Резко повернувшись, Старуха уходит. Тоскливо смотрит ей вслед Боец. Свет прожекторов перебрасывается на Лопахина и Стрельцова.

Лопахин. А я не вижу оснований, чтобы мне по собачьему обычаю хвост между ног зажимали, понятно тебе? Бьют нас? Значит поделом бьют! Воюйте лучше, сукины сыны! А если не умеете — не обижайтесь, что вам морду в кровь бьют и что жители на вас неласково смотрят. Говори спасибо, что хоть в глаза не плюют. А вот когда научимся воевать, да когда в бой будем идти так, чтобы от ярости пена на губах кипела,— тогда и повернется немец задом на восток, понятно? А ты и хвост поджал и слезой облился: «Ах, полк наш разбили? Ах, прорвались немцы!» Прах его возьми, этого проклятого немца! *(Близкий разрыв снаряда.)* Прорваться он прорвался, но кто его отсюда выводить будет, когда мы соберемся с силами и ударим? Если уж сейчас отступаем и бьем, то при наступлении вдесятеро больше бить будем...[1]

Как видим, этот отдельный номер внутренне завершен, закончен.

В большинстве же литературно-музыкальных композиций, особенно поэтических, не всегда есть необходимость в четком выделении каждой действенной структуры; сюитный способ построения здесь преобладает[2]. Для наглядности процитируем эпизод из студенческой литературно-музыкальной композиции «Наша биография».

Звучит вступление оратории В. Салманова «Двенадцать».

Чтец.
Черный вечер. Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!
Ветер веселый и зол, и рад,
Крутит подолы, прохожих косит,
Рвет, мнет и носит
Большой плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию!»

Высвечивается баральеф. (Застывшая в баральефе группа исполнителей предыдущего эпизода.) Оживает.

Все *(поют)*.
Гуляет ветер, порхает снег,
Идут двенадцать человек.
Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни...
В зубах — цыгарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!

---

[1] Наука ненависти, наука любви. Сценарий литературно-музыкальной композиции по мотивам произведений М. А. Шолохова. М., 1975.

[2] Многие режиссеры-практики и теоретики справедливо говорят о необходимости построения отдельных видов театрализованных представлений «по законам музыкальной драматургии». (См.: Шароев И. Режиссер эстрады и массовых представлений. М., 1975, с. 11, 143.)

Свобода, свобода,
Эх, эх без креста!

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни.

Чтец. Революция — это поток. Она жестоко обманывает многих, она легко калечит в своем водовороте, но это не изменит направления потока, его гула, грозного и оглушительного. Гул этот всегда о великом.

Первый. Революцьонный держите шаг!
Второй. Неугомонный не дремлет враг!
Третий. Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —
В кондову́ю,
В избяну́ю,
В толстозадую!

Чтец. Что же вы думали — что революция идиллия, что творчество ничего не разрушает на своем пути, что сотни жуликов, провокаторов не постараются ухватить то, что плохо лежит? И наконец, что так бескровно и так безболезненно разрешится вековая распря между черной и белой костью, между образованными и необразованными, между интеллигенцией и народом?

Вожак сдерживает толпу.

Первый. Ужь я времячко
Проведу, проведу...
Второй. Ужь я темячко
Почешу, почешу!..
Третий. Ужь я семечки
Полущу, полущу!..
Четвертый. Ужь я ножичком
Полосну, полосну!..

Все. Ты лети, буржуй, воробышком... *(Обрывают.)* Да здравствует революция на земле и на небесах!

Крестьяне:
Первый Дружище, вот это номер!
Вот это почин, так почин!
Я с радости чуть не помер,
А брат мой в штаны намочил!
Второй. Дружище! С великим счастьем!
Настал ожидаемый час.
Приветствую с новой властью!
Теперь мы всех раз и квас!

(Все прыгают на кубы.)

Третий. Без всякого выкупа с лета
Мы пашни берем и леса.
Все. В России теперь Советы,
И Ленин — старшой комиссар!

(Играют с кубами, поют.)

Гей, рыбки мои,
Мелкие косточки!
Вы, крестьянские ребята,
Подросточки.
Ни ногатой вас не взять,
Ни резанами,

Вы гольем пошли гулять
С партизанами.

(Музыка Г. Свиридова «Крестьянские ребята» и «1919 год».)

Чтец. Святая Русь!
Когда набат колоколов твоих крещеных
Пропел о новой эре Октября,
Из недр земли твоей порабощенной
Взметнулась пролетарская заря.
Я вижу, расправляет плечи
Мир, пробужденный ото сна.
И человечества весна
Перед грозой идет предтечей.

(Играют с кубами крестьяне. Слышен женский плач. Крестьяне на коленях просят помощи у бога.)

Гой, вы, рабы!
Брюхом к земле прилипли вы!
Нынче лужу с воды лошади выпили!
Нам ли страшны полководцы
Белого стада горилл!
Взвихренной конницей рвется
К новому берегу мир!
Листьями звезды льются
В реке на ваших полях.
Да здравствует революция
На земле и на небесах!

(Крестьяне спрятались за кубами. Первый крестьянин по одному вытаскивает их из-за кубов со словами.)

Дружище! С великим счастьем!
Настал ожидаемый час.
Приветствую с новой властью!

Все *(прыгают на кубы)*. Теперь мы всех раз и...

(Пластически изображают пахоту, обыгрывая кубы.)

Второй. Без всякого выкупа с лета
Мы пашни берем и леса.
Все. В России теперь Советы,
И Ленин — старшой комиссар!

(Идет мелодия частушек. Исполнители берут кубы и, поставив их на грань, взмахами руки крутят в такт музыки и поют частушки.)

Все. Ах, рыбки мои,
Мелки косточки!
Вы, крестьянские ребята,
Подросточки.

(На кубах перепрыгивают.)

Ни ногатой вас не взять,
Ни резанами,
Вы гольем пошли гулять
С партизанами.

(На кубах делают перепляс.)

Красной Армии штыки
В поле светятся.
Здесь отец с сынком.
(Свист.)

Могут встретиться.

(Свист.)

(Спрыгивают с кубов и в такт музыке стучат руками по кубам.)

Веселись, душа молодецкая.
Нынче наша власть,
Власть Советская!
Наша власть! *(3 раза)*

(Бросают кубы по кругу и выстраивают из них вышку.)

Веселись, душа молодецкая!..

Первый *(сидя на кубах)*.

Власть Советская
Нам очень нравится,
Да идут войска,
С ней расправиться.

(Спрыгивает с вышки. Крестьяне по очереди берут кубы и изображают окоп.)

Первый. И Врангель тут,
Второй. И Деникин здесь.
Адмирал Колчак
Миг! *(Поднимают руки вверх.)*
И вот сейчас —
Враг проломит все.

Крестьяне медленно опускают руки и резко наклоняют головы. На слове «все» звучит женский вокализ «Там вдали за рекой»... Крестьян обходят женщины в черных платках и останавливаются возле них.)

Первая *(снимая платок и набрасывая на куб)*. Год 1918 — горит Белоруссия, горит Украина!

(Взрыв. Женщина закрывает крестьянина собой и опускается на колени возле него.)

Вторая *(делает то же)*. Год 1920—1921 — горит Кубань.
Третья. Год 1920 — горит Азербайджан.
Четвертая. Год 1918—1920 — горит Тамбовская область, горит Поволжье.

(Со знаменем в руках выбегает красноармеец. Он встает на куб в центре сцены.)

Нас научили прежние года,
И мужеству учило исступленье,
Что отступленье временно всегда
И что должно быть вечным наступленье!

(Трижды звучат фанфары. Затем позывные песни «От края и до края» из оперы Дзержинского «Тихий Дон». Крестьяне и конники-красноармейцы. На фанфары все изображают кавалеристов и поют «От края и до края».)

От края и до края,
От моря и до моря
Берет винтовку народ трудовой,
Народ боевой.

Готовый на горе,
Готовый на муки,
Готовый на смертный бой!

За землю, за волю,
За лучшую долю
Готовый на смертный бой!

(Все переходят на шаг и постепенно выстраиваются в строй. Равнение на знамя. Музыка снимается.)

Чтец. Перед лицом трудящихся классов России и всего мира я обязуюсь носить звание воина Рабоче-крестьянской Красной Армии с честью. Все свои действия и мысли направлять к великой цели освобождения всех трудящихся! Клянусь!

(Все встают на колено.)

Все. Клянусь! *(Звучит фрагмент из 11-й симфонии Д. Шостаковича.)*

Фрагменты из поэм А. Блока «Двенадцать» и С. Есенина «Песнь о великом походе» удачно сплавились здесь в теме эпизода, раскрывающего сущность «выпрямления» доведенных до крайности анархиствующих крестьян сознательными бойцами Красной Армии. Совершенно адекватно монтируется в эпизоде и музыка Салманова, Свиридова, Шостаковича. К тому же она удивительно соответствует темам эпизода.

А начиналась работа с того, что лежит на поверхности. Студентка — автор эпизода — хотела просто театрализовать, а главным образом как-то сократить, инсценировать поэму «Двенадцать». Но поэма сама по себе выбивалась из общего замысла композиции, «не лезла» в прокрустово ложе заданности. В результате многочисленных проб и огромной творческой работы появился цельный, завершенный по мысли и по действию эпизод, органично вписавшийся в архитектонику всего представления. Однако расчленить этот эпизод на внутренне законченные номера, как видим, здесь практически невозможно.

Являя собой крупную (хотя чаще всего и одночастную) форму театрализованного представления, литературно-музыкальная композиция в лучших своих образцах представляет собой единое действие, моделирующее тот или иной важный и существенный процесс действительности.

Именно такой способ монтажа доказывает, что оригинальность творческой композиции главным образом и определяется тем, что она представляет перед зрителем как *единство,* как строго связанное монолитное целое, выполненное в одном «тоне» и стиле и развертывающееся по своей внутренней логике (в соответствии, разумеется, с моделируемым процессом действительности). Если же, напротив, куски прозы, стихов, документов, сцены и музыкальные фрагменты объединяются не органично, а лишь внешними связями, если отсутствует внутренняя необходимость в их соединении, то такое соединение оказывается лишь случайной связью, не создающей никакого произведения.

Понятие «театрализованное празднество» и природа его драматургии

Практически все разновидности народных празднеств (это подтверждается исторической частью работы) имели и имеют театрализованный характер или же включают в себя элементы теат-

ральных действований. Это определяется обрядово-зрелищными формами праздничной культуры, праздничной жизни народа.

На протяжении доступных исследованию эпох в празднествах находили отражение как вещественные, так и духовные результаты трудовой деятельности человека, в них своеобразно выражался определенный уровень общественного сознания, мировоззрения людей, проявлялись черты морали, эстетические вкусы и т. п. Иными словами, любой праздник как социально-художественное явление — необходимый элемент жизни человека, одно из проявлений его общественного бытия.

Я. Белоусов в книге «Праздники старые и новые» (Алма-Ата, 1974) решил прежде всего сопоставить этимологию и семантику понятия «праздник» («празднество») в различных языках. И обнаружилось, что наряду с постоянством смыслового значения в этом понятии отражалось и исторически изменяющееся содержание, соответствующее условиям определенной эпохи.

Так, в русском слове *праздник* запечатлелись не только общечеловеческие функции праздника, но и отношения классово-антагонистического общества, в котором праздность для господствующих классов была основным состоянием их бытия, а для народа — поводом, причиной для насмешки. Современное русское слово праздник происходит от древнеславянского *праздь,* что значит: отдых, безделье, лень. Отсюда и происходит *праздный* в значении: ленивый, пустой, бесполезный, не занимающийся делом, беззаботный и т. п.

Украинское *свято* (праздник) польское *свито* (праздник), древнерусское *святки* зафиксировали связь празднования с языческим поклонением силе света, поскольку *свят* происходит от слова *светить.* Древнерусские святки и были посвящены дню зимнего солнцестояния — празднику прибавления света, увеличения продолжительности дня, пробуждения природы от зимней спячки.

Ряд значений термина «праздник» раскрывается при сопоставлении его с близким по значению словом *торжество.* Это слово происходит от *торг (торговище, торжище),* обозначавшего процесс обмена, «овладения», «хватания» одного товара и отпуска, продажи другого.

Купля-продажа всегда происходила публично, в местах значительного скопления народа, и обставлялась всевозможными церемониями и ритуалами. На рыночных площадях устраивались увеселения, праздничные гуляния.

Впоследствии слово *торжество* утратило непосредственную связь с торговлей и ярмаркой и стало обозначать празднование какого-либо события, выражение восторга, радости, приятное воспоминание и прославление.

Получившие широкое развитие в нашем социалистическом обществе разнообразные по форме театрализованные празднества играют все большую и большую роль в духовной жизни людей. Они, несомненно, являются одним из эффективных средств воспитательного воздействия на самые широкие слои населения, они

повышают специальную и творческую активность народа, способствуют развитию чувств патриотизма, интернационализма, укрепляют высокие принципы коммунистической нравственности, профессиональной гордости и т. д.

В этом смысле очень показательны незабываемые театрализованные массовые празднества в честь юбилеев Великой Октябрьской социалистической революции, образования СССР и союзных республик, в честь годовщин со дня рождения В. И. Ленина, Дня Победы над фашистской Германией и др.

Уже в момент своего рождения советское массовое празднество представляло собой небывалое в истории явление. В отличие от праздников прошлого, советский массовый праздник сразу же устранил извечный антагонизм между официально-государственным и народным праздником, разрешая тем самым и всегда имевшее место противоречие между «эстетико-культурной и функционально-социологической сторонами праздника вообще»[1].

Именно это определило феноменальные особенности советского театрализованного празднества, в котором подлинная праздничность вырастает «из ощущения живого присутствия беспредельного мира в настоящем»[2], а активная жизнедеятельность становится самой существенной чертой.

Советское празднество синтезировало в себе основы нового, небывалого еще бытия и сразу же явилось, по мнению исследователей, целостным актом — переживанием-действием: социально-художественная цельность была присуща ему изначально, с момента возникновения и становления. Совершенно прав А. Мазаев, говоря о том, что театрально-зрелищная часть революционного празднества не была привнесена извне, не изобреталась, а возникла сама собой, из специфических для того времени форм общественного быта: «...то, что самодеятельность восставших масс с самого начала использовала в качестве средств мобилизации, в качестве средств политического давления на буржуазию и как источник дополнительной информации о событиях, о настоящей и будущей жизни,— то и легло в основу построения советского массового революционного праздника. Говоря так, мы имеем в виду митинг и демонстрацию (шествие)»[3].

В результате эволюции, видового становления современное театрализованное празднество представляет собой комплекс культурных и художественных мероприятий. Оно, как правило, рассредоточивается на обширной территории, и присутствующие на нем выступают и как зрители, и как участники действований одновременно.

И. М. Туманов (условно, конечно) делит всех участников театрализованного празднества на две основные группы: «...непо-

---

[1] Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978, с. 244.

[2] Там же, с. 256.

[3] Там же, с. 242.

средственные, активные участники — исполнители и, если так можно выразиться, пассивные участники — зрители. Но пассивны они только до тех пор, пока не началось праздничное действие. В течение праздника, тема которого им близка и дорога, а форма понятна и увлекательна, зрители начинают сопереживать, активно откликаться на воздействие. Это может быть выражено аплодисментами, различными эмоциональными переживаниями, т. е. в определенные моменты эти две стороны объединяются, между ними устанавливается тесная связь — контакт между действием и его восприятием»[1].

Названные особенности массового театрализованного празднества обусловили и специфические черты его драматургии и сценарной работы.

Структурную основу и само существо драматургии театрализованного массового празднества (так же как и драматургии театральной и любой другой) составляет единое драматическое действие, специфически отражающее, моделирующее важный и существенный процесс действительной жизни.

Конкретно-художественное проявление драматического конфликта в массовом театрализованном празднестве, как и в любом театрализованном представлении, осуществляется посредством композиционного строения. Но композиция театрализованного празднества имеет свою, свойственную только празднествам специфику, рассмотрению которой посвящается следующая глава.

Композиция сценария массового театрализованного празднества

А. В. Луначарский, делая на основе первых революционных празднеств практически-организационные и теоретические выводы, уже в 1920 году выделил две основные части массового театрализованного празднества. Это, во-первых, торжественно-героический акт как «массовое выступление в собственном смысле слова, которое предполагает движение масс из пригородов к какому-то единому центру, а если их слишком много — к 2—3 центрам, где совершается какое-то центральное действие типа возвышенной символической церемонии...». И, во-вторых, часть «более интимного характера — либо в закрытых помещениях, ибо всякое помещение должно обратиться в своего рода революционное кабаре, либо в открытых: на платформах, на движущихся грузовиках, просто на столах, бочках и т. п. Здесь возможны и пламенная революционная речь, и декламирование куплетов, и выступление клоунов с какой-нибудь карикатурой на враждебные силы, и какой-нибудь остро сатирический спич, и многое другое...»[2].

[1] Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. М., 1976, с. 13.

[2] Луначарский А. О народных празднествах.— Вестник театра, 1920, № 62, с. 4.

В этом первом и еще самом общем теоретическом взгляде на революционное советское празднество выделены действительно важнейшие его части, намечен характер его построения, подхода к организации и проведению. Но сегодня даже не специалисту видно, что в первой части празднества слиты воедино два самостоятельных элемента: движение масс к единому центру и «центральное действие». Это закономерно, так как в эстетическом аспекте в качестве театрализованного представления революционное празднество в то время не могло рассматриваться.

Говоря же сегодня подробно о драматургии театрализованного празднества, режиссеры и теоретики единодушно выделяют в нем три важнейших момента единого действия: экспозицию (как открытие празднества), кульминацию и финал.

Что же касается понятий *коллизия* или *развитие действия,* то в празднестве этот момент, в отличие от театрализованных представлений других видов, более локального характера, рассредоточен в общей мозаике компонентов.

Некоторые специалисты видят известное сходство в построении массового театрализованного празднества с композицией такой музыкальной формы, как симфония. Содержанием симфонии, как известно, являются глубокие мысли и чувства, существенные жизненные проблемы и противоречия. Массовое театрализованное празднество отражает важные события в жизни большой общности людей, а иногда и в масштабах государства и в глобальных измерениях. Для того и другого искусства характерны идейная устремленность, масштабность, обобщенность. И думается, что сравнение композиционных структур этих двух разных форм отражения действительности вполне правомерно.

В первой части симфонии — в экспозиции — основные контрастные темы-образы получают развитие в разработке, и затем темы этих образов подкрепляют, поддерживают основную схему композиции симфонии. Сценаристу театрализованного массового празднества разработка темы также помогает через частное провести общее, т. е. основную идею.

С театрализованным празднеством перекликается и такая музыкальная форма, как тема с вариациями. Основная тема праздника, развиваясь, также варьируется в разных формах и видах. Это обусловлено и спецификой восприятия массового празднества: если театрализованный концерт, литературно-музыкальная композиция или агитационно-художественное представление зритель воспринимает от начала до конца как завершенное целое, то массовое празднество воспринимается по частям и выборочно. «Если в театрализованном концерте необходимо сфокусировать внимание зрителя на сценической площадке, то в массовом празднике, наоборот, надо искать как можно больше рассредоточенных центров, надо искать возможности органично разводить в разных направлениях массы людей, пришедших на праздник»[1].

[1] Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. М., 1976, с. 14.

Участник театрализованного празднества, проводимого в парке или на площадях города, редко находится длительное время в каком-либо одном месте. Передвигаясь по территории празднества, он имеет возможность, в соответствии со своими интересами и вкусами, выбрать то или иное представление, мероприятие, те или иные игры, аттракционы, зрелище и т. п.

Выстраивая празднество, сценарист должен прежде всего думать о том, как объединить эту массу зрителей, помочь им рассредоточиться и одновременно воспринять основную тему всего празднества, как подчинить второстепенное, разнородное главному и единому. А это значит, что сценарий театрализованного празднества нужно строить так, чтобы определенные средства художественного воздействия распространялись на всех присутствующих.

К таким средствам относятся: оформление территории, эстрад и сооружений; передвижные театрализованные процессии или группы костюмированных; умело составленный радиоконферанс, печатный путеводитель или либретто, в котором в хорошей литературной форме излагается содержание и программа празднества. Всей массой зрителей воспринимаются также: пиротехническое представление, представление на воде и заключительный фейерверк, театрализованное шествие (демонстрация, парад).

Эти общие средства воздействия дополняются теми впечатлениями, которые пришедшие в парк или на площадь получают, прослушав и просмотрев какую-либо программу концерта и т. п.

Отмеченные выше основные особенности драматургии массового театрализованного празднества определяют и специфику его композиции. В рамках основных элементов единого действия определяются здесь «степень эмоционального накала каждого эпизода, ритмичная их контрастность и строгое взаимодействие»[1].

Итак, архитектоника массового театрализованного празднества в общих чертах напоминает композиционную структуру драмы, но важнейшие ее элементы здесь более обобщены и творческий монтаж осложнен огромным различием природы, характера и формы материала.

И все-таки крупнейший режиссер массовых театрализованных празднеств И. М. Туманов между началом, экспозицией празднества и его кульминацией выделяет элемент *развитие*. Имеется в виду, очевидно, развитие действия. Правомерно ли при такой обобщенной архитектонике выделение элемента *развитие действия*? Разумеется, да, если не отождествлять эту часть празднества с развитием действия сюжетной драмы. Развитие действия выстраивается, монтируется и готовит кульминацию не меньше, чем обычная развернутая экспозиция празднества.

Что касается самих элементов композиции театрализованного массового празднества, то их можно охарактеризовать следующим образом.

---

[1] Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. М., 1976, с. 15.

В массовых театрализованных празднествах тема начинает раскрываться с *экспозиции,* функции которой могут выполнять «художественное оформление территории праздника, объединяющее его части и диктующее его ритм, слово»[1], театрализованное шествие участников, торжественные ритуалы, марши-парады и т. п.

Развитие действия включает в себя театрализованные рапорты предприятий или городов, всевозможные игровые моменты, массовые гулянья, монтаж театрализованных представлений и многое другое.

Кульминация как наивысший эмоциональный момент в развитии действия представляет собой конкретное выражение темы; по словам И. М. Туманова, кульминация обобщает тему праздника и вовлекает зрителей в действие, в «орбиту своего влияния». «В практике драматургии кульминация есть своего рода критерий обоснованности всех элементов данного драматического построения»[2].

К кульминации следует так психологически подготовить зрителя, чтобы возник момент соучастия, который выражается обычно в массовом активном пении, в каких-либо коллективных действиях.

Завершающий единое действие момент *финал* — весьма важная часть в построении массового театрализованного празднества. Задача финала — закрепить в сознании зрителей то, для чего было организовано празднество, к чему стремились его постановщики. Он несет в себе особую смысловую нагрузку, так как является наиболее подходящим временем для максимального проявления активности всех участников празднества.

В массовом празднестве, как и в любом театрализованном представлении, затянутый, многоступенчатый финал расслабляет впечатление, разрушает концепцию. Она должна «достраиваться» удачно найденной последней точкой, завершающим штрихом.

Желательно придавать финалу мобилизующий характер. Не случайно театрализованные празднества 20-х годов часто заканчивались парадом войск или демонстрацией трудящихся, а позднее — театрализованными шествиями, карнавальными процессиями и т. п.

Творчески осмысленная и четко выстроенная композиционная структура массового театрализованного празднества является решающей предпосылкой непрерывности его действия, ясности и законченности художественного образа. В такой композиционной структуре конфликтность выступает как специфическая форма отражения противоречивой, движущейся, изменяющейся действительности.

---

[1] Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. М., 1976, с. 15.

[2] Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960, с. 240.

Особенности сценария массового театрализованного празднества

Особенности сценария массового театрализованного празднества, как его литературной основы, так и элементов композиции, обусловлены прежде всего видовыми качествами самого празднества. Но надо иметь в виду следующее. Если одной из родовых специфических особенностей драматургии театрализованных представлений любого вида является непосредственная связь с конкретной действительностью, то этот признак для театрализованного празднества является главным, определяющим, потому что именно в празднестве грани между жизнью и искусством, актером и зрителем наиболее стерты, размыты.

Определяя сущность празднества на материале карнавальной культуры эпохи Возрождения, М. Бахтин подчеркивал, что в карнавале сама жизнь играет без сценической площадки, без рампы, без актеров и без зрителей.

Комплексность и многогранность элементов празднества-представления также определяют специфику его сценария.

Являясь наиболее сложной полифонической формой театрализованного представления, массовое театрализованное празднество требует и более сложной комплексной формы литературного выражения и оформления.

В драматургии театральной и даже кино очень большое место отводится слову, разработке взаимоотношений между персонажами, причинно-следственных связей, психологическому развитию образов и т. п. В сценарии массового театрализованного представления словом пользуются чрезвычайно экономно, а причинно-следственные связи и психологизм заменяются другими компонентами и средствами выразительности. Иначе говоря, необходимость через внешнюю форму подачи материала выразить внутренний образ представления (соответствующий его идее, «сверхзадаче», особому ритму, настроению) обусловливает и специфику драматургии массового театрализованного празднества, проявляющуюся в поэтапности работы над сценарием и в его структурных особенностях.

В практике организации и постановки театрализованных празднеств четко обозначились три основных этапа работы и соответствующие им варианты, или звенья, сценария: так называемый сценарный (рабочий) план, литературный сценарий, рабочий сценарий (или монтажный лист).

Что касается самого творческого процесса, то здесь канонов, безусловно, быть не может. Методически определить четкую последовательность этапов работы невозможно: они взаимосвязаны и взаимопроникаемы. Но практика показывает, что создание сценарного плана часто предшествует написанию литературного сценария или последний отдельно не пишется вовсе, а лишь обговаривается в первых «прикидках», в эскизных мечтаниях. Отсутствие

же сценарного плана и монтажного листа практически исключает возможность организации постановки театрализованного празднества как социально-художественного явления.

Итак, создание сценарного плана — это часто первый подступ к теме и к решению художественного образа празднества-представления в целом. Этот момент драматургической работы, как правило, совпадает с процессом изучения материала (места и времени действия — в первую очередь). Сценарист-режиссер любого театрализованного представления, а массового празднества тем более, на первых этапах работы неизбежно уподобляется ученому: он должен в идеале лучше всех знать предмет исследования. Не случайно один из видных современных режиссеров А. В. Эфрос говорит о том, что он может поспорить с любым шекспироведом относительно знания эпохи и автора, когда работает над постановкой пьесы великого драматурга.

А какая огромная, несколько лет продолжавшаяся исследовательская работа всего творческого коллектива создателей и организаторов празднеств открытия и закрытия московской Олимпиады предшествовала появлению замысла и общего плана незабываемых уникальных представлений!

Обычно решение общего замысла и отдельных важных эпизодов возникает, «открывается» лишь в процессе работы, в поиске. Вот как рассказывает народный артист СССР И. М. Туманов об одной из «находок» празднеств Олимпиады, о дорожке для факелоносцев.

— В Швейцарии в штаб-квартире МОК мне показали кинозаписи церемоний открытия многих Олимпиад. Я обратил внимание на одну деталь: спортсмены с факелами, направляясь к чаше, все время были спиной к зрителям. Хотелось избежать этого. Появился замысел дорожки, на которой факелоносец к любой трибуне находился бы в профиль. Сколько же трудностей пришлось преодолеть, прежде чем появилась дорожка! В ее создании приняли участие несколько научно-исследовательских институтов.

Именно в процессе изучения материала возникает общее видение будущего театрализованного празднества как необходимая часть всей его драматургии. Это представление и оформляется сначала в сценарный план.

Следовательно, сценарный план — не что иное как обобщенное выражение композиционной структуры театрализованного празднества. Именно в сценарном плане наиболее отчетливо проступает конструктивная мысль автора. И совершенно правы сценаристы и режиссеры, утверждающие в сценарной драматургии приоритет каркасно-конструктивных «балочных» принципов построения над всеми другими. При этом необходимо, чтобы конструкции были заметны и отчетливы только в процессе работы. Дальнейшие этапы творческого процесса как раз и призваны обеспечить непосредственность и непрерывность развития действия.

Определение основных эпизодов и характер их чередования, создающий тот или иной ритмический рисунок будущего сцена-

рия — вот главное, что дает в процессе создания празднества работа над сценарным планом.

В конкретно-графическом изображении сценарный или рабочий план — это запись по порядку наименований эпизодов и номеров внутри эпизодов, а также краткая характеристика пролога и эпилога празднества.

У опытных режиссеров сценарный план иногда возникает в сознании сразу же в процессе знакомства с материалами, характером и условиями проведения празднества-представления и почти не претерпевает существенных изменений. В большинстве же случаев при последующих этапах сценарной работы и постановки коррективы велики, существенны, и это закономерно, так как работа при дальнейшем литературном оформлении материала празднества идет целенаправленно в русле развития темы, «сверхзадачи» и идеи будущего представления.

Итак, в литературном сценарии дается общее описание всех эпизодов празднества, разрабатываются тексты, основные принципы оформления, характер передвижения групп людей, масс и многое другое.

В процессе работы над литературным сценарием еще более конкретно определяется и уточняется общая структура всего празднества, напряженность действия (и связанная с нею эмоциональность) того или иного эпизода. На этом этапе работы устанавливается и необходимый темп всего празднества-представления в целом, динамика его единого драматического действия. А от этого в известной степени будет зависеть и длительность эпизодов, и количество номеров, и многое другое.

Описания места и времени действия (общего «настроения действия»), данные в литературном сценарии, служат отправным пунктом для работы художника, которая не может начинаться с середины или в конце драматургической работы, продолжающейся в течение почти всего периода организации и постановки празднества-представления.

Вот как записан в литературном сценарии фрагмент Пролога стадионного празднества-представления в честь 60-летия Ленинского комсомола.

«Звучит сигнал фанфар. В ворота № 1 на полном скаку въезжают три всадника в кавалерийской форме. В руках у первого горящий факел, у второго — красный флаг, у третьего — кавалерийская труба. Всадники совершают круг по беговой дорожке и останавливают коней по центру фоновой трибуны, повернув их в сторону зрителей. Один из всадников оставляет повод товарищу и, сойдя с коня, поднимается вверх по фоновой трибуне к факельной чаше. Вспыхивает огонь Славы. В обе стороны от середины фоновая трибуна заполняется алым цветом.

Всадник с флагом поднимается в стременах и, словно к кавалерийскому строю, обращается к зрителям... На красном фоне фоновой трибуны появляется желтая надпись — 1919».

В литературном сценарии театрализованного празднества да-

ется также подробное описание сюжета хореографических и пластических композиций, светозвуковых, фоновых и других изображений.

Третий заключительный момент драматургической работы над созданием массового театрализованного празднества — это написание рабочего сценария или монтажного листа. Надежным помощником режиссера в организации всего массового театрализованного празднества называет рабочий сценарий И. М. Туманов, подчеркивая, что этот сценарий является «документом, включающим в себя все то, что происходит во время праздника: время, место, участники, ход действия». Режиссерской документацией назвал все, что включается в понятие рабочий сценарий или монтажный лист, другой известный постановщик массовых празднеств Д. В. Тихомиров. В своей книге «Беседы о режиссуре театрализованных представлений» он отмечает, что правы те, кто называет монтажный лист режиссерской партитурой, в которой «точно расписываются все компоненты каждого номера, все средства его обеспечения. В нем содержатся задания всем службам».

И в самом деле, музыка, свет, пиротехника, специальная бутафория и даже передвижение масс — все это элементы драматургии празднества, и партитура его — это конечное интегрированное выражение предшествующих звеньев сценария. Без огромной предварительной общей и конкретной, с учетом каждой детали работы не может быть четкого и реально осуществимого монтажного листа. И в этом смысле план-задание по каждому эпизоду или номеру, по каждому элементу празднества — тоже часть его драматургии. Вот как конкретно и точно был представлен план-задание комитету по профессионально-техническому образованию при подготовке к проведению одного из массовых празднеств.

План-задание

Комитету по профессионально-техническому образованию по подготовке и проведению театрализованной манифестации, посвященной 50-летию Киргизской ССР и Компартии Киргизии.

1. 400 спортсменов в спортивных белых костюмах.

2. Колонна учащихся и мастеров-наставников в форме ПТУ со знаменами, лозунгами и транспарантами — 2000 человек, из них 200 человек выпускников на посвящение. В руках серпы и молоты для выполнения определенных упражнений.

3. Три машины с металлорежущими станками.

4. Красные ленты для молодых рабочих — 200 шт.

5. Отпечатать типографским способом «наказы» молодым рабочим — 250 шт.

6. Изготовить 400 бутафорских тюльпанов.

7. 1000 человек для спортивной композиции, в том числе: ГПТУ № 17 — 500 человек, ГПТУ № 10 — 500 человек.

8. Изготовить металлических линеек, размер 1200×80×2 мм — 1000 шт.

9. Щитки фанерные, разноцветные, размером 40×40 — 100 шт.

Количество граф и колонок, в которых сверху до низу расписываются действия каждого компонента в рабочем сценарии или монтажном листе может быть разным в зависимости от масштаба празднества и количества составляющих его элементов.

В книге Д. В. Тихомирова «Беседы о режиссуре театрализованных представлений» дается исчерпывающая характеристика двенадцати таким графам, содержащимся в партитурах некоторых, созданных им массовых представлений и приводится образец монтажного листа.

Мы охарактеризовали здесь три основные этапа сценарной работы и три формы сценарного воплощения этих этапов (звеньев). Но, разумеется, можно вычленить и еще более конкретные звенья работы и формы их воплощения. Так, например, сценарный план в самом первом приближении «проглядывает» уже в режиссерско-сценарной заявке. Также можно вычленить момент в репетиционной работе, когда тексты и отдельные детали мешают репетиционно-монтажной работе и создается расширенный сценарно-режиссерский план всего представления. Частью всей сценарной работы является и режиссерская схема празднества, представляющая собой руководство к действию для всех служб, принимающих в нем участие.

Подводя итоги рассмотренным в учебнике проблемам, следует еще раз подчеркнуть мысль о необходимости учета тесной связи теории и практики, в данном случае самого процесса развития и становления театрализованных представлений на протяжении целых исторических эпох. Без такого общего и широкого взгляда на театрализованные празднества сегодня немыслимо углубленное рассмотрение и осмысление их сущностных элементов, как невозможно увидеть и перспективу дальнейшего развития самого этого многоаспектного явления.

Совершенно очевидно, что драматургии народных театрализованных представлений и празднеств прошлого в литературном выражении нет и быть не могло, и ее история — это то, что мы знаем о самих представлениях по описаниям этнографов, очевидцев, собирателей фольклора и т. п. До настоящего времени история этого рода представлений рассматривалась бессистемно, главным образом в отдельных разделах учебников и учебных пособий по истории мирового театра и рассматривалась чаще всего как придаток к театру профессиональному или, в лучшем случае, как предыстория профессионального театра той или иной исторической эпохи. На неправомерность такого отношения к народным театрализованным представлениям совершенно справедливо указывает исследователь русского народного театра Н. И. Савушкина. В своей работе «Русский народный театр» (М., 1976) она отмечает: «Сравнительно рано материалы по народному театру вошли в труды по истории русского профессионального театра и истории литературы как «истоки» профессионального искусства.

Авторы работ такого плана (как дореволюционных, так и советских) рассматривают общую историю театрализованного искусства как процесс развития от самых низших, элементарных форм, к формам сложным, высшим. В этом ряду народному театру принадлежит «нижнее» место. С точки зрения истории профессионального театра это, возможно, и правильно. Однако применительно к народному театру, как таковому, т. е. народному театральному искусству в его самостоятельном историческом развитии, такое рассмотрение неверно, так как в народной культуре процесс накопления и изменения драматических и исполнительских форм был самостоятельным, хотя и происходил не без влияния профессионального искусства. Кроме того, многие элементарные формы народного театра сосуществовали с развитыми в настоящем взаимодействии, обладая как общими признаками, так и отличительными чертами, основанными на народной эстетике».

К сожалению, в рамках данного издания автор не мог более подробно изложить историю театрализованных представлений. В настоящую книгу (из-за ее объема) не включены описание и анализ театрализованных представлений и празднеств в странах Востока и других континентов, народы которых донесли до нас почти в первозданной целостности элементы празднеств древнейших доисторических и более поздних эпох. Тем не менее, мы попытались, по возможности концептуально, проследить общую схему развития театрализованных представлений с доисторических времен до наших дней.

Теория драмы, как и всякая теория, не терпит догм, раз и навсегда утвержденных определений, не стоит на месте. Именно поэтому автор счел необходимым предложить вниманию студентов разработки, сделанные на основе современных исследований (см. список рекомендуемой литературы).

Изучая проблемно-теоретическую сторону одного из древнейших и вместе с тем современнейших видов искусства, каким является искусство массовых театрализованных представлений и народных празднеств, постигая то, что сегодня многим практикам, успешно работающим в сфере этого искусства, еще кажется тайной за семью замками, мы исходили из того, что нельзя разрешить ни одной проблемы, пока не найден основополагающий принцип, связующий в органическое единство все составляющее явление.

Таким самым главным и сущностным принципом, дающим возможность и право считать сценарную драматургию театрализованных представлений именно драматургией, на наш взгляд, является особая природа драматического конфликта, проявляющегося через композицию как монтаж внешне разнородных, но имеющих глубокую внутреннюю связь элементов.

Это явилось основанием построения системы понятий, позволяющих разобраться в специфических особенностях драматургии народного театра разных видов, театра в самом широком смысле этого слова, не отрывая его от художественно-культурной сферы, от сферы искусства.

Рекомендуемая литература

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976.

Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1976.

Брежнев Л. И. О коммунистическом воспитании трудящихся. М., 1975.

О мерах по дальнейшему развитию художественного творчества. Постановление ЦК КПСС.— Правда, 1978, 2 апреля.

О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы. Постановление ЦК КПСС.— Советская культура, 1979, 9 мая.

Крупская Н. К. Основы политико-просветительной работы.— Пед. соч. М., 1959, т. 6.

Луначарский А. В. Агитация и искусство.— Собр. соч. М., 1967, т. 7.

Луначарский А. В. О театре и драматургии. М., 1958.

Луначарский А. В. О народных празднествах.— В сб.: Золотые россыпи России. М., 1966.

Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. М., 1970.

Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.

Ардов В. Е. Разговорные жанры эстрады и цирка. М., 1968.

Асеев Б. Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. М., 1977.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Белоусов Я. Праздники старые и новые. Алма-Ата, 1974.

Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

Брабич В., Плетнёв Г. Зрелища древнего мира. М., 1971.

Брехт Б. Театр.— Собр. соч. М., 1965 т. 5/2.

Брудный В. И. Обряды вчера и сегодня. М., 1968.

Владимиров С. Действие в драме. Л., 1969.

Виноградов-Мамонт Н. Г. Красноармейское чудо. Л., 1972.

Вольkenштейн В. Драматургия. М., 1969.

Генкин Д. М. Массовые праздники. М., 1975.

История зарубежного театра/Под ред. Г. Н. Бояджиева и др. М., 1971, 1972, 1977, т. 1—3.

Карягин А. Драма как эстетическая проблема.— В сб.: Вопросы эстетики. М., 1960, вып. 3.

Катышева Д. Н. Литературный монтаж. М., 1973.

Клубоведение/Под ред. С. Н. Иконниковой, В. И. Чепелева. М., 1980.

Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. (Перевод с англ.). М., 1960.

Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.

Петров И. В. 50 и 500. М., 1960.

Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970.

Пудовкин В. Избранные статьи и письма. М., 1955.
Массовые праздники и зрелища/Сост. В. Н. Глан. М., 1961
Режиссура массовых зрелищ. М., 1964.
Рабинянц Н. Театр юности. Л.—М., 1959.
Розовский М. Режиссура зрелища. М., 1973.
Руднев В. А. Советские обычаи и обряды. Л., 1974.
Русская народная драма XVII—XX веков. Хрестоматия. М., 1953.
Сахновский-Панкеев В. Драма. Л., 1969.
Сегал М. Д. Физкультурные праздники и зрелища. М., 1977.
Театрализованные праздники и зрелища 1964—1972. М., 1976.
Товстоногов Г. А. Круг мыслей. М., 1976.
Тихомиров Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений. М., 1977.
Тривас М. Сатира и юмор на эстраде. М., 1973.
Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. М., 1976.
Угринович Д. М. Обряды. За и против. М., 1975.
Чечётин А. И. Драматургия театрализованных представлений. М., 1979.
Шароев И. Режиссер эстрады и массовых представлений. М., 1975.
Юнаковский В. С. Сценарное мастерство. М., 1974.
Яхонтов В. Театр одного актера. М., 1958.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Анатолий Иванович Чечётин

ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Редакторы *Л. А. Белова, С. М. Савов*
Художник *А. К. Мешков*
Художественный редактор *К. К. Федоров*
Технический редактор *И. В. Квасницкая*
Корректор *О. В. Ивашкина*

ИБ № 5916

Сдано в набор 23.06.80. Подписано к печати 28.01.81. А 07236. 60×90 1/16. Бум. типограф. № 2. Гарн. литер. Печать высокая. Усл. печ. л. 12. Уч.-изд. л. 13,36. Тираж 39 000 экз. Заказ № 3661. Цена 75 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Типография им. Смирнова Смоленского облуправления издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Смоленск, пр. им. Ю. Гагарина, 2.